Identidades en proceso.
Cinco compositores cubanos de la diáspora (1990-2013)

Iván César Morales Flores

casa

Iván Cesar Morales Flores

Musicólogo y profesor cubano (Pinar del Río, 1975). Licenciado en Música con especialidad Musicología, por el Instituto Superior de Arte (La Habana, Cuba) y Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo (Asturias, España), donde es profesor asociado del Departamento de Historia del Arte y Musicología e integra el grupo de investigación GIMCEL, coordinado por Celsa Alonso, y participa en el Proyecto I+D+i «Músicas en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (siglos XX y XXI)». También se ha desempeñado como profesor y jefe del Departamento de Musicología en la Facultad de Música del ISA (2005-2009) y como profesor asociado en la Universidad Internacional de la Rioja (desde 2016). En 2011 realizó una estancia de investigación en el Département Études Ibériques et Latino-Américaines de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III. Obtuvo el Premio de Musicología Argeliers León de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (2006) y el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Oviedo (2017). Su participación en congresos y publicaciones científicas se extiende a países como Cuba, España, Francia, Brasil, Italia y Suiza.

Esta publicación es financiada con recursos de la RLS con fondos del BMZ. La presente edición es de distribución gratuita, queda prohibida su venta.



ROSA LUXEMBURG STIFTUNG
casa de las américas

Identidades en proceso.
Cinco compositores cubanos de la diáspora (1990-2013)

Identidades en proceso. Cinco compositores cubanos de la diáspora (1990-2013)

Iván César Morales Flores



Edición y diagramación: *Nisleidys Flores Carmona*
Diseño: *Ricardo Rafael Villares*

ISBN 978-959-260-514-5

casa FONDO EDITORIAL CASA DE LAS AMÉRICAS
3ra. y G, El Vedado, La Habana, Cuba
www.casadelasamericas.com



A mi(s) madre(s)

AGRADECIMIENTOS

La realización de este libro ha sido posible gracias al empeño y la constancia de muchas personas. En primer lugar, deseo expresar mi más sincera gratitud a Julio Ogas Jofre, profesor titular de la Universidad de Oviedo, por su aguda visión tutorial, entrega y confianza; a Ramón Sobrino, catedrático de la Universidad de Oviedo, y María Encina Cortizo, profesora titular de dicha Universidad, por todos los años de inestimable respeto y aliento; a Emilio Casares, Ángel Medina e Yvan Nommick, catedráticos de la Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Oviedo y Université Paul-Valéry Montpellier III, respectivamente, por sus acertadas proposiciones; y a la doctora Miviam Ruiz Pérez, por su sagaz lectura y evaluación.

Igualmente, agradezco a la doctora Jacqueline Sabbah por mi estancia de investigación en el Départment Études Ibériques et Latino-Américaines (EILA) de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, junto a la doctora Fabiola Rodríguez, directora de la Bibliothèque Pierre-Monbeig de l'Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine-CREDAL, así como a Gertrudis Vergara, por entonces estudiante de musicología de la Université Sorbonne-Paris IV.

Agradezco a los compositores, objeto de estudio de este trabajo, por su música y colaboración; a Harold Gramatges (1918-2008), Roberto Valera y Teresita Núñez, compositores y profesores del Departamento de Composición del Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA), por su reciprocidad e ilusión; a los compositores David Graham, Adriano Galiussi, Irina Escalante y Evelin Ramón, por la contribución de materiales bibliográficos y personales; y al compositor Louis Aguirre, por las horas interminables de desafío intelectual.

De modo especial, quiero transmitir mi más cálido agradecimiento a los alumnos, profesores y colegas del Departamento de Musicología

del ISA, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc), el Museo Nacional de la Música, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac) y la Dirección de Música de Casa de las Américas de La Habana, por su incondicional entrega a la profesión y a la transferencia de saberes; a Argeliers León (1918-1991) y Danilo Orozco (1944-2013), por el prodigio musicológico cubano; y a Malena Kuss, amiga entrañable de la musicología cubana, por su calidez y estimulante «certidumbre de la utopía».

No puedo dejar de mencionar a mis nuevos amigos de la diáspora, especialmente de la ciudad de Oviedo, por su acogida y familiaridad; a los amigos de siempre, estén donde estén, por todos los instantes y anhelos materializados; y a mi familia, especialmente a mi hermano, por emerger pese a las adversidades.

Por último, vaya mi agradecimiento infinito a Maruja Sánchez Cabrera (1927-1996), violinista, investigadora y directora de los programas *La música en Cuba, Intérpretes cubanos* y *Compositores cubanos* de CMBF, Radio Musical Nacional, quien fuera además fundadora de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo. Gracias, Maruja, por tu inspiración y luz imperecedera.

PREFACIO

El ámbito creativo generado por los compositores cubanos formados en el Instituto Superior de Arte de La Habana, ahora Universidad de las Artes (ISA), a lo largo de la década de los noventa, signada por el Período Especial en Tiempos de Paz, está fuertemente marcado por la migración, de forma que un número importante de estos compositores se ha visto precisado a conjugar una enseñanza de estrato local, signada por las dificultades de interacción con el exterior, con la necesidad de inserción en un nuevo espacio geográfico y sociocultural donde deciden establecerse como sujetos migrantes.

Como en todo viaje o trayecto migratorio, la interacción con esos nuevos espacios culturales pone en crisis, en mayor o menor medida, el sentido de pertenencia cultural. Si bien los lazos con las tradiciones y estructuras culturales del país de origen nunca se pierden, es cierto que el nuevo medio exige reafirmaciones y reconsideraciones que se traducen en una revisión profunda de la identidad individual y social, la cual no se daría si el individuo permanece afincado en su ámbito originario. Llevado esto al plano musical, las enseñanzas (formal y no formal) recibidas por los compositores en la Isla se ven interpeladas por un nuevo marco músico-cultural, más aún cuando ellos mismos forman parte de una generación joven que, al momento de emigrar, todavía no ha recibido el reconocimiento internacional.

Frente a dicha interpelación cada uno de estos creadores revisará, en su nuevo entorno, su herencia formativa para reafirmar, adaptar, asimilar e, incluso, dejar atrás algunas de las enseñanzas recibidas de sus maestros. Con ello, cumplen, evidentemente, con una necesidad individual, pero a su vez aportan de manera sustancial, desde otras latitudes, a la identidad cultural cubana, al tiempo que le dan una nueva visibilidad en el extranjero. Esto convierte a cada uno de dichos creadores en nudo representativo de la amplia red que se conoce en la actualidad como «diáspora cubana».

Tomando como referencia los trabajos realizados en el campo de los estudios críticos culturales modernos en torno a la emigración, la diáspora y la identidad, puede afirmarse que la diáspora es entendida en un inicio en el marco de esta investigación como: el total de espacios habitados por la emigración cubana desde la década de los noventa hasta el presente y que, a diferencia de la categoría de exiliado, no representa necesariamente a un posicionamiento político opositor, aunque tampoco lo excluye. Mientras, el concepto de identidad –identidad diaspórica– se comprende como: la cualidad de rasgos relacionales de un individuo o conjunto de ellos quienes, en permanente proceso de cambio, hacen posible su identificación (sentido y doble conciencia de pertenencia entre el «aquí y el allá» de la diáspora) y comunicación con realidades socioculturales concretas desde de sus semejanzas y diferencias.

Ambos conceptos (diáspora e identidad), abordados con mayor profundidad en el capítulo primero de este libro, conllevan entender desde una perspectiva pertinente la obra de estos compositores cubanos de la diáspora, consustancialmente enfrentada al desarrollo de espacios simbólicos complejos; es decir, espacios creativos de intermediariedad-frontera donde los cruces y las hibridaciones de rasgos culturales e identitarios diversos someten su hacer compositivo a dinámicas múltiples y ambivalentes de tipo local/global, pasado/presente y retorno/asimilación. A partir de esta afirmación, el foco de atención del presente trabajo se dirige a los procesos de cambio y continuidad que operan en los discursos creativos de estos compositores cubanos de los últimos tiempos, representativos de esa expresión de adaptabilidad y negociación identitaria que, indefectiblemente, caracteriza el hacer musical de la diáspora de la Isla.

La formación compositiva en Cuba se centra, como es sabido, en el ámbito del Departamento de Composición Musical del ISA, fundado en 1976. En la década de 1990, y a pesar de las dificultades materiales y económicas extremas, no fueron pocos los compositores que salieron de sus aulas. De ese grupo, como se refiere en detalles más adelante, un alto porcentaje ha seguido con sus labores compositivas fuera del perímetro de las fronteras cubanas. Entre ellos, por su actividad prolífica y su quehacer mayoritario en el campo de la música académica, destacan cinco creadores, objeto de estudio de la presente investigación. Ellos son: Ileana Pérez Velázquez (1964), Louis Aguirre (1968), Eduardo Morales-Caso (1969), Keyla Orozco (1969) y Ailem Carvajal (1972).

La elección de estos compositores se basa, en primer término, en el grado de impacto que ha tenido su música en el ámbito creativo contemporáneo. De igual importancia es que, a través de su producción musical, cada uno de ellos describe procesos de adaptación/transforma-

ción diversos, y aporta en su conjunto una perspectiva suficientemente amplia y precisa de la composición académica de la diáspora cubana en sus últimas décadas. En este sentido, su extenso *corpus* creativo confiere al espectador las diversas formas en las que se manifiestan los tres ejes fundamentales que marcan la creación musical de esta generación: a) las diferentes formas de relacionarse con la música cubana y la escuela compositiva de la Isla; b) la incorporación de otras fuentes de música tradicional y popular (música estadounidense, venezolana, española, rusa, india, japonesa, indonesia, etc.); y c) la adopción de lenguajes y técnicas compositivas en auge en el espacio músico-cultural de sus nuevos entornos de residencia.

Además, estos cinco compositores se han radicado en sociedades y escuelas compositivas que representan una interesante variedad de realidades músico-culturales, las cuales mantienen diferentes grados de similitud/discrepancia con el contexto habanero. Por ello, si precisamos que el ámbito geográfico elegido por los compositores de la diáspora está íntimamente conectado con su actividad compositiva, ciudades como Nueva York, Aalborg, Madrid, Ámsterdam y Parma son muestra de la variedad de exigencias adaptativas impuestas a estos creadores por su convivencia con nuevas dinámicas culturales. Esto permite valorar no solo el conjunto de sus obras, sino el de sus estrategias creativas como autores migrantes, expuestos a un sinfín de realidades, rupturas, pluralismos y distanciamientos.

Si bien el compositor cubano de mayor impacto internacional sigue siendo hasta el presente Leo Brouwer, no cabe duda de que la actividad desarrollada por los compositores abordados ofrece una nueva realidad en el escenario internacional; o sea, una realidad musical más plural y renovada que, junto a la producción actual de dentro de la Isla, muestra una mayor diversidad de perfiles de lo cubano en el mundo de la música contemporánea. Esta realidad –fruto de una época en la que la unidireccionalidad de la modernidad y sus vanguardias se oponen a expresiones más individuales y heterogéneas– es la que hoy debe constatarse como representación del período actual de la creación musical académica cubana; en otras palabras, espacio convergente de propuestas y miradas identitarias que, en beneficio de sus aproximaciones y divergencias, consolida un ámbito de creación más dinámico y abierto.

La obra de estos cinco creadores cubanos de la diáspora marca un punto de inflexión en el curso actual de la música académica de la isla caribeña. Al imponerse en sus nuevos contextos músico-culturales de acogida, el hacer de ellos evidencia el relieve de una formación de base que, a pesar de su aislamiento, dificultades económicas y pertenencia a uno de los pequeños países subdesarrollado de América Latina, ratifica

el potencial de su trascendencia y valía internacional. Por ello, abordar el estudio de la creación musical cubana de estos compositores fuera de sus fronteras en las últimas décadas sobreviene, en el marco de esta investigación, más que un ejercicio necesario, un desafío inaplazable.

Dicho todo esto, se hace necesario reflexionar sobre la forma de abordar un fenómeno de estas características. En tierra de nadie, dada su condición extraterritorial, la obra de estos compositores demanda estudios novedosos y multidisciplinarios como el que aquí se emprende, conscientes de que constituye solo un paso inicial en su inminente trayectoria investigativa. En este trabajo la música se aborda no solo como estructura sonora *per se*, sino como texto simbólico, intertextual, plagado de referencias culturales, folclóricas, estéticas, religiosas, literarias, artísticas, sociológicas, políticas e históricas, de manera tal que se puedan reconocer los diversos cruces de expresión identitaria que a ella imprimen sus creadores, inmersos en continuos procesos de conciliación e hibridación creativa con sus nuevos entornos interculturales de la diáspora. Son la «cita», la «alusión», el «lema» y la «parodia» las categorías intertextuales que ayudarán a resolver buena parte de las cuestiones aquí planteadas. A esto se une, como propuesta metodológica de análisis musical abierto, el uso de una gama de procedimientos analíticos diversos que busca afrontar, desde su especificidad, la riqueza de rasgos y comportamientos que engloban los lenguajes de cada uno de los compositores trabajados.

Entre las propuestas metodológicas empleadas vale destacar, por ejemplo, la de los *pitch class set* (PCS) de Allen Forte, la cual permite ahondar en el reconocimiento de estructuras interválicas de organización cromática atonal y redes de interrelaciones motívicas de compleja identificación. Por otra parte, destaca el uso de las «franjas tímbrico-funcionales» propuestas por Argeliers León desde sus estudios del repertorio sonero y los diferentes conjuntos instrumentales cubanos, lo que permite identificar en muchas de las obras contemporáneas analizadas códigos y articulaciones musicales de base folclórica y popular cubanas. Asimismo, sobresale el uso de las llamadas «franjas o espacios de acción e interacción» formuladas por Danilo Orozco para reconocer, desde un enfoque de raíz semiótica, la presencia de zonas de comportamientos específicos en obras musicales (populares y académicas), literarias y poéticas cubanas; es decir, espacios de incidencia de articulaciones, periodizaciones y engranajes de gestos intrínsecos de formas clásicas soneras, devenidos en un «modo de hacer cubano».

Conscientes de la relatividad y multiplicidad de interpretaciones a las que está sujeto el estudio de todo tipo de fenómeno artístico, histórico y cultural conforme a la condición y perspectiva de su analista, no hay duda de que uno de los aspectos novedosos del presente estudio radica

en el hecho de que su autor forme parte de la diáspora cubana del último cambio de siglo. Esto ha proporcionado, entre otras ventajas, la adopción de una perspectiva americanista y caribeña más abarcadora; la posibilidad de conocer de primera mano las vicisitudes y los privilegios que marcan, dentro y fuera de Cuba, la vida de los compositores estudiados; y el acceso a un campo amplio de información actualizada, difícil de conocer desde la demanda de materiales que acontece en la Isla. El acercamiento a la literatura de la diáspora cubana (Rafael Rojas, Eliseo Alberto Diego, Daína Chaviano o Iván de la Nuez) ha sido muy significativo en este sentido, además del contacto con obras musicales de compositores cubanos emigrados del país después de 1959 (Aurelio de la Vega, Tania León, Orlando Jacinto García, Julio Roloff o Flores Chaviano) y con jóvenes compositores de la diáspora latinoamericana (Arturo Corrales, Pablo Galaz o Juan Arroyo).

En provecho de esta beneficiosa perspectiva, la presente investigación intenta cubrir el vacío existente en el estudio de un grupo significativo de compositores cubanos que, con el paso del tiempo y debido a su (des)localización transnacional, corre el riesgo de ser olvidado junto a un *corpus* musical de más de dos centenares de obras. Téngase en cuenta que en el diccionario más reciente realizado en Cuba en torno a la vida e historia musical del país (*Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, 2007), su autor, Radamés Giro, incluye solo a dos de los cinco compositores aquí seleccionados, además de añadir un tercero solo desde el rol de director de orquesta. Por ello, lo que aquí se intenta es proporcionar a compositores, intérpretes, musicólogos y estudiosos de la música y la cultura cubanas y latinoamericanas un referente de creación contemporánea inherente a las actuales generaciones de nuestro hemisferio; un referente músico-cultural de inicios del tercer milenio que abre puertas inexorables hacia nuevos escenarios, problemáticas y retos de investigación.

El primer capítulo de este libro, «Diáspora intelectual cubana en el cambio de siglo», se adentra en la problemática económica, migratoria y sociocultural cubana de la década de los noventa del siglo pasado; momento gestor de la diáspora de los jóvenes intelectuales y compositores del país, y de cambios sociopolíticos significativos. Trata aspectos vinculados con la trayectoria histórica del fenómeno de la emigración en Cuba, su permanencia y sus transformaciones dentro del discurso oficial, artístico e identitario, y adopta como premisa el consenso de criterios afrontados por estudiosos de dentro y fuera de la Isla. Desde el enfoque de los estudios sociológicos y culturales modernos sobre la emigración, la diáspora y la identidad, en él se aborda el contexto actual de los compositores estudiados, así como su particular dinámica en tanto creadores cubanos insertos en un nuevo orden de contemporaneidad transnacional.

El segundo capítulo, «Creación musical y revolución ideoestética en Cuba: los maestros de composición del ISA (1980-1990)», centra su atención en el contexto académico cubano en el que los compositores estudiados cursan sus primeros años de formación. En busca de dilucidar los pormenores de esta referencia básica, desarrollada en el espacio artístico habanero del Departamento de Composición del ISA, en él se abordan aspectos pedagógicos, ideoestéticos y compositivos de sus tres profesores fundamentales: Harold Gramatges (1918-2008), Carlos Fariñas (1934-2002) y Roberto Varela (1938); tres protagonistas de la composición académica cubana y latinoamericana que logran abarcar en su conjunto, y hasta el presente, más de ocho décadas de historia musical. Esto contribuirá a esclarecer buena parte de las preferencias estéticas y estilísticas que comprenden las obras de los noveles compositores, así como el perfil de un contexto composicional habanero de partida, cargado de singularidades y referencias ineludibles.

Los capítulos restantes (cap. 3 «Ileana Pérez Velázquez: multiestilística y nueva expresividad», cap. 4 «Eduardo Morales-Caso: poética y reencuentro del legado hispánico», cap. 5 «Keyla Orozco: ironía y diálogo intercultural», cap. 6 «Ailem Carvajal: insularidad y reinvención» y cap. 7 «Louis Aguirre: neoafrocubanismo y ritualidad sincrética») responden, en su orden, a la sucesión cronológica en la que los compositores estudiados se incorporan al escenario de la diáspora. Cada uno de ellos se divide en dos partes; una que abarca los años de formación e iniciación profesional de dichos compositores antes de partir de Cuba, y otra, sus años de proyección y desarrollo compositivo en la diáspora. Las obras que en ellos se analizan engloban diversidades de formatos, temáticas, estéticas y rasgos de la trayectoria creativa de dichos compositores con el fin de revelar, con la mayor amplitud posible, no solo sus particularidades estilísticas, sino el funcionamiento de cada una de ellas como proceso creativo de negociación identitaria abocado a la hibridación de elementos músico-culturales de orígenes diversos. Tomando como punto de partida la propia música, estos capítulos enfatizan en el estudio de las estrategias de conciliación trazadas por los compositores en sus discursos diaspóricos, en constante atención a los marcos de referencias culturales que inspiran y garantizan la producción y recepción de sus obras.

Por último, se incluyen cinco anexos con el catálogo de obras de cada uno de los compositores estudiados. Desde un orden cronológico, dichos catálogos se estructuran en respuesta a los siguientes criterios: año de composición, título de obra, formación o plantilla instrumental (incluyendo partes vocales), fecha y lugar de estreno, observaciones generales que comprenden autor de texto, comisión, encargo, dedicatoria y premios, y datos referentes a su publicación o grabación o ambos.

1. DIÁSPORA INTELECTUAL CUBANA EN EL CAMBIO DE SIGLO

1.1. Escenario económico, migratorio y sociocultural cubano de la década de 1990

La década de los noventa fue para Cuba, sin duda, uno de los momentos más álgidos de su historia económica, política y cultural reciente. Mientras el mundo experimentaba los cambios geopolíticos más sustanciales del siglo, la isla centroamericana hacía frente a una de sus crisis económicas, sociales e ideológicas más profundas. El colapso experimentado por el campo socialista europeo tras la caída del muro de Berlín (1989), el fin de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) (1991), la terminación de la Guerra Fría (1991) y la consecuente disolución del Consejo de Ayuda Mutua Económica (Came) resquebrajaron abruptamente el panorama político internacional y, junto a ello, el modelo de desarrollo socialista caribeño. A estos hechos se unieron estratégicamente, como verdaderas guindas políticas, las leyes estadounidenses Torricelli (1992) y Helms-Burton (1996), que propiciaron el recrudecimiento del bloqueo económico de los Estados Unidos implantado a Cuba desde inicio de la década de los sesenta.

La marginación de los mercados financieros internacionales que sufría la Isla provocó la fractura radical de su curso económico, social y político, dando lugar a la irrupción de una nueva escena denominada Período Especial en Tiempos de Paz, «antesala de un epílogo que se llamaría, a rajatabla, la Opción cero» (Diego, 1996: 212). En este período se llevaron a cabo reformas económicas e ideológicas radicales que obligaron al reacondicionamiento de la industria y las normas de vida del pueblo cubano. Las consecuencias de esta crisis económica, cuyos efectos aún perduran en la economía del país, fueron sustancialmente severas entre 1991 y 1993, cuando el producto interno bruto (PIB) se contrajo entre el 32 y el 36 %. Su alcance se caracterizó: «[por un lado], por [la] insuficiencia de demanda (externa) con desocupación de hombres e instalaciones y, por otro, por el extremo racionamiento

de la oferta de insumo esenciales (divisas, energéticos, alimentos) que deja semiparalizada a parte del aparato productivo» (Ibarra, 2000: 15).

Por otro lado, el aumento sustancial de las carencias materiales y de las necesidades primarias de la sociedad trajo consigo un paquete de soluciones inmediatas. Entre estas destacan: la propagación de los trabajos por cuenta propia y dentro del sector turístico, la recepción de remesas económicas familiares desde el exterior, la liberación de los viajes a la Isla para cubanos emigrados legalmente y la despenalización de la tenencia de dólares. Sin embargo, el efecto más inmediato y significativo de este período fue, sin duda, la vertiginosa migración de ciudadanos cubanos hacia los Estados Unidos de Norteamérica, que llegó a convertirse en uno de los mayores éxodos de referencia en la historia reciente del país. Esta situación alcanzó su máximo nivel en el verano de 1994, momento conocido como «la crisis de los balseros».

Tal como expresa el sociólogo uruguayo Ernesto Rodríguez Chávez (uno de los más reconocidos investigadores de la temática migratoria internacional en el área del Caribe), el acuerdo migratorio firmado entre Cuba y los Estados Unidos (diciembre de 1984) en favor de permitir la entrada anual en territorio norteamericano de hasta veinte mil cubanos en categoría de inmigrantes:

> […] lejos de servir de instrumento idóneo al desarrollo ordenado y legal de la emigración, se convirtió en factor de presión sicológica: alentaba las salidas legales, pero las impedía al mismo tiempo y conducía el flujo migratorio hacia caminos marginales, como las salidas ilegales por medios propios, los robos de naves aéreas o embarcaciones y el asalto a sedes diplomáticas (1997: 104-105).

Algunos de los hechos significativos en este orden fueron: el secuestro de un helicóptero de turismo en la localidad de Varadero, Matanzas, con el cual fueron trasladadas a los Estados Unidos 37 personas (3 de enero de 1992); el robo frustrado de una lancha rápida en la base náutica de Tarará, La Habana, donde perdieron la vida cuatro guardias (9 de enero de 1992); la intercepción de una lancha estadounidense que había arribado a la playa de Cojímar, La Habana, con el objetivo de llevar a cubanos hacia los Estados Unidos, lo que cobró la vida de tres personas y otras tantas heridas (1ro. de julio de 1993); y, entre otros muchos, el secuestro de un remolcador marítimo en la Bahía de La Habana que, al ser interceptado por otros remolcadores que impedían la acción, provocó la muerte de 32 personas, junto al rescate de otras 31 (13 de julio de 1994) (ibídem, 106).

El punto crítico de toda esta situación fue el Maleconazo, referido a la serie de disturbios producidos el 5 de agosto de 1994 en calles de la ciudad de La Habana, por la zona este del Malecón y los barrios de Centro Habana y Habana Vieja. Tras la intercepción de varias embarcaciones que salían rumbo a las costas de los Estados Unidos, cientos de ciudadanos se lanzaron a las calles y con palos y piedras enfrentaron a la policía. La protesta provocó también la destrucción de vidrieras y saqueos a centros comerciales. El hecho tuvo como saldo varios heridos y más de cien personas detenidas, y solo concluyó cuando Fidel Castro se presentó en el lugar apoyado por miembros del contingente de obreros de la construcción Blas Roca Calderío.

Pocos días después, el 12 de agosto, las autoridades cubanas deciden no interferir las salidas del país con recursos propios y rudimentarios, y es entonces cuando se produce el éxodo migratorio más intenso de este período. Miles de personas desesperadas, entre ellos familias con niños, se hacían a la mar con precarios medios de navegación de producción casera: neumáticos de ruedas de tractor, tablas de madera y cuerdas, fundamentalmente.[1] Una de las voces literarias de esta época, Daína Chaviano, así lo cuenta a través de los personajes principales de su novela *El hombre, la hembra y el hambre*:

> Sonó el cañonazo… y fue como una señal. Motos desvencijadas, carretones chirriantes, autos destartalados, todo tipo de vehículos fueron emergiendo de las calles. Llevaban encima, cual émulo de los transbordadores espaciales, otros vehículos aún más estrafalarios que ellos: neumáticos de camiones, piraguas, balsas, canoas y extrañas armazones de madera sin clasificación posible, fabricadas con recursos de la desesperación.
>
> […]
>
> Rubén contempló el panorama citadino, aquella escena onírica de una ciudad que sacara bártulos, niños y artefactos para echarse con ellos a un mar infectado de tiburones (1998: 304-305).
>
> […]

[1] Ver el documental *Balseros*, de la productora Bausan Films y TV3, dirigido por el catalán Carles Bosch y Josep M. Domenech, con guion de Carles Bosch y David Trueba, 2002. Entre sus galardones cuentan: nominación al Óscar como mejor documental en 2004; premios a mejor documental Goya y del Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, ambos en 2002, y Premio Nacional de Cine de Cataluña en 2003.

> Por su lado pasan familias enteras que remolcan animales, carromatos inverosímiles, botellas de agua… La fuga es general, *allegro vivace*, bachiana. Y de nuevo la sombra de Hamlet: «¿Qué hago? ¿Me voy pa'l carajo o me quedo?».
>
> […]
>
> El ruido de los objetos arrastrados, la atmósfera de jolgorio, el mar salpicado de objetos flotantes, la costa repleta de personas que desfilan rumbo a las playas cercanas con sus naos primitivas –nuevos conquistadores de otras tierras– es un espejismo alucinante a plena luz del día (Chaviano, 1998: 309-310).

Uno de los casos más difundidos por los medios de prensa nacionales e internacionales alrededor de estos sucesos fue el del niño Elián González, acontecido años más tarde (1999). Junto a once personas más, Elián fue sacado de Cuba en una embarcación rudimentaria por su madre, Elizabeth Brotons, quien murió en el fallido intento. De este grupo de personas sobrevivieron solo tres, incluyendo al niño, a quien su padre, Juan Miguel González, reclamaba desde la Isla. Las autoridades estadounidenses mantuvieron en silencio las demandas de reagrupación llevadas a cabo, hasta que el 5 de enero de 2000, tras muchas negociaciones entre los gobiernos cubano y estadounidense, y la extrema derecha de la comunidad de exiliados cubanos en Miami, el Servicio de Inmigración y Naturalización de los Estados Unidos reconoció el derecho de patria potestad de su padre. La repercusión de los hechos dio lugar a una oleada histórica de manifestaciones multitudinarias como desfiles, tribunas abiertas y mesas redondas informativas que marcaron la sociedad cubana al inicio del nuevo siglo.

La situación caótica de la emigración cubana hacia los Estados Unidos durante este tiempo colocó al gobierno de ese país ante un problema y, como consecuencia, anunció que se dejarían de recibir en condición de refugiados políticos a los inmigrantes cubanos. En su lugar se estableció que estos pasarían a ser interceptados con el objetivo de llevarlos indefinidamente a la Base Naval de Guantánamo y a Panamá. Este hecho, según el presidente estadounidense en funciones, William Jefferson Clinton, no violaba la Ley de Ajuste Cubano de 1966, la cual privilegiaba las condiciones de recibimiento de los inmigrantes cubanos en territorio estadounidense. Lo cierto es que la estrategia norteamericana no detuvo de forma notable el flujo de balseros. Estos continuaron saliendo de la Isla con la confianza de

ser aceptados, tarde o temprano, por las autoridades vecinas del norte. Y así fue. Según Ernesto Rodríguez Chávez:

> De manera adicional a la intercepción de los cubanos en alta mar, Clinton anunció el 20 de agosto otras medidas de presión: limitar los viajes de cubanos-americanos a Cuba, suprimir todo envío de ayuda monetaria familiar y reducir al mínimo los vuelos Miami-Habana para arreciar el bloqueo contra Cuba y evitar el ingreso de divisas al país. Esto no ayudó en nada a resolver el problema con los «balseros», por el contrario, agravaba más la situación económica en Cuba y estimulaba el éxodo (1997: 115).

Asimismo, el ya citado sociólogo afirma que el volumen total de personas que salieron de Cuba como balseros entre agosto y septiembre de 1994 llegó a sumar la cifra de 36 000:

> Sumamos todos los asistidos por el Servicio de Guardacostas norteamericano entre el 13 y 18 de agosto (2 022), los que después de esa fecha llegaron a Estados Unidos y fueron internados en Krome, Miami (más de 500) o Port Isabel, Texas (270); aquellos que fueron interceptados en alta mar entre el 19 de agosto y el 13 de septiembre (28 857) y conducidos a la bases militares de Estados Unidos en Guantánamo o Panamá; quienes llegaron directamente a la Base de Guantánamo (unos 3 000), y los que en este período intencional o casualmente fueron a otros países vecinos, como: Islas Caimán, México, Jamaica, Honduras y Brasil (más de 1 200) (ibídem, 112).

El flujo intenso de personas solo se detuvo tras el nuevo acuerdo migratorio firmado entre ambos países el 9 de septiembre de ese mismo año. En esta fecha Cuba, en cumplimiento de dicho acuerdo, retoma el control de las salidas ilegales del país, mientras los Estados Unidos negaban la entrada a cubanos encontrados en aguas territoriales norteamericanas. Asimismo, en ese contexto se cuece la política de «pies secos/pies mojados» que implantaría un año más tarde la administración Clinton a los emigrantes cubanos, en arreglo con el gobierno de la Isla. Esta política, que no era más que una nueva revisión del convenio migratorio reciente entre los dos países implicados, otorgaba la permanencia en los Estados Unidos a los cubanos que lograban llegar a tierra

firme sin ser interceptados por los guardacostas norteamericanos. Por el contrario, eran repatriados a la Isla aquellos que no alcanzaban tocar con sus propios pies el territorio estadounidense.

Con el resquebrajamiento de los habituales modos de desarrollo profesional, buena parte de los intelectuales cubanos de esta época optaron por establecerse de manera temporal o indefinida en diferentes países de Europa y América, con el propósito fundamental de encaminar sus aspiraciones artísticas en dirección ascendente. Algunos de ellos lo lograron mediante contratos de trabajo con empresas cubanas y extranjeras; otros, de manera independiente. Los más jóvenes, entre quienes se encontraban artistas plásticos, músicos, escritores, cineastas, bailarines o actores, eligieron la vía legal como una de sus estrategias fundamentales de salida, lo cual se alcanzaba con no pocas restricciones y malabarismos extraoficiales mediante becas de estudios internacionales, participaciones en festivales y concursos, e intercambios con diversos centros y universidades del viejo y el nuevo continente, en lo fundamental. Fueron estas oportunidades excepcionales las que valieron a unos y otros para quedarse definitivamente fuera de la Isla.

A pesar de las duras condiciones económicas, la cultura cubana alcanza resultados relevantes en estos años: se produjo el fenómeno mundial del Buena Vista Social Club, el llamado «*boom* mundial de la salsa cubana», el acceso significativo de la narrativa y la poesía cubana al mercado editorial occidental, el I y II Salón Cubano de Arte Contemporáneo (1995-1998/1999) y, entre otros hechos, fue una de las décadas de repercusión más significativa para el cine cubano, con la película *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (coproducción cubana/española/mexicana), nominada a los premios Óscar en la categoría de Mejor Película Extranjera.

Los jóvenes compositores académicos inmersos en la compleja realidad cubana de esta última década del siglo, representantes de una nueva y emergente vanguardia musical en la Isla, también se arrojaron a la difícil experiencia de la emigración y con ello, a la descentralización de su grupo generacional. Téngase en cuenta que este grupo, como muchos de los jóvenes intelectuales del período, logró desarrollar una labor profesional activa en el ámbito habanero de finales del siglo XX y principios del XXI. Sin embargo, esto no constituyó freno alguno ante el ánimo de emigrar que dominaba.

De 53 compositores cubanos graduados en el ISA de 1990 a 2010 solo 24 radican en el territorio insular, es decir, el 45 %. Este dato es aún más revelador si se toma en cuenta el porcentaje de compositores

pertenecientes a la primera de las dos décadas referidas, es decir entre 1990 y 1999, dado que se trata de aquellos compositores que han tenido a su favor un margen de tiempo mayor para el desarrollo de sus catálogos autorales y, como consecuencia, un horizonte de oportunidades de interacción con el entorno internacional mucho más amplio. En este caso, la incidencia de dicho grupo conduce a la cifra alarmante de 20 %. En otras palabras, de 25 compositores graduados en la Isla entre 1990 y 1999 solo cinco de ellos permanecen en el territorio cubano.

Los datos referidos con anterioridad entroncan directamente con el porcentaje de migrados actuales de la Isla –que representan igualmente un 20 % de la población cubana– así como con el extenso mapa cartográfico de su expansión por la mayoría de los continentes.

Una idea más elocuente de este comportamiento puede apreciarse en la tabla 1, la cual refleja la ubicación actual del total de compositores cubanos titulados en el ISA durante la última década del siglo XX y la primera del XXI.

Tabla 1. Localización actual de compositores cubanos graduados del ISA, La Habana (1990-2010)

Año	*Compositores*	*Ubicación actual*
1990	Jorge José Maletá Cocina	Madrid, España
	Juan Antonio Prada García	Montevideo, Uruguay
	Orlando Vistel Columbié	La Habana, Cuba
1991	Louis Franz Aguirre Rovira	Aalborg, Dinamarca
1992	Julián Antonio Blanco Vega	San Salvador, Salvador
	Carlos Alberto Puig Hatem	Miami, EE. UU.
	Orlando Gómez Martínez	Matanzas, Cuba
1993	Perla del Carmen Morales Batista	México
	Elio Esteban Villafranca Gómez	Nueva York, EE. UU.
	Keila María Orozco Alemán	Ámsterdam, Holanda
1994	Luvia Denis Naranjo	Miami, EE. UU.
	Alain Perón Hernández	Barcelona, España
	Teresa María Núñez Daumy	La Habana, Cuba
1994	Eduardo Morales-Caso	Madrid, España
1995	Amed Torrecilla Valera	Madrid, España
	Gisell Pérez Quintana	EE. UU.

Año	*Compositores*	*Ubicación actual*
1996	Ailem Carvajal Gómez	Parma, Italia
	Jorge Martínez Galán	Ámsterdam, Holanda
1997	Daniel Luis Stable Pérez	Miami, EE. UU.
	Yosleivy Lemes Ulloa	Barcelona, España
1998	Yosvany Quintero Monzón	Basilea, Suiza
	Mónica O'Reilly Viamontes	Guayaquil, Ecuador
	Raquel Rubí Cordoví	Miami, EE. UU.
	Luis Ángel Palomino Tuero	La Habana, Cuba
1999	Bárbara María Llanes Zertucha	La Habana, Cuba
2001	Irina Escalante Chernova	Georgia, EE. UU.
	Fernando Rodríguez Alpízar	Madrid, España
	Ariel Valera de la Providencia	La Habana, Cuba
2003	Rafael Guzmán Barrios	La Habana, Cuba
2004	René Alberto Rodríguez Castellanos	La Habana, Cuba
	Michel Fernández Betancourt	Lima, Perú
	Mitchel Rivero Morejón	La Habana, Cuba
	Jesús Rafael Morales Lamar	Vancouver, Canadá
2005	Yudelkis Mayola García	Camagüey, Cuba
	Sigrid Macías Lastre	La Habana, Cuba
	Neisy Margarita Wilson Villalón	Montreal, Canadá
2006	Evelyn Ramón García	Montreal, Canadá
	Ivette Herryman Rodríguez	Texas, EE.UU.
	Alexis Rodríguez Martínez	La Habana, Cuba
2007	Annalay Rodríguez Faedo	La Habana, Cuba
	Romy Evelyn Medina Cobo	Camagüey, Cuba
	Jorge Javier Maletá Sánchez	La Habana, Cuba
	Marcos Badía Feria	La Habana, Cuba
2008	Alejandro David Falcón Rodríguez	La Habana, Cuba
	Yaniel Fernández Aguils	Ciudad de México, México
	Liz Mary Pérez de Alejo	La Habana, Cuba
	Yusmila Romero Núñez	Cuba
	Omar Jesús Victores Gattorno	La Habana, Cuba
	Elvira Peña Peña	S. Petersburgo, Rusia

Año	*Compositores*	*Ubicación actual*
2009	Manuel Alejandro Vivar Alonso	La Habana, Cuba
	Luis Ernesto Peña Laguno	La Habana, Cuba
	Mariela Rodríguez Rodríguez	La Habana, Cuba
2010	Jeysi León Molina	La Habana, Cuba

A partir de los datos que manifiesta el marco disgregado de interconexión de estos compositores profesionales en el actual contexto internacional, puede apreciarse en el gráfico 1 la distribución por países en relación con los que se mantienen en Cuba en la totalidad del periodo estudiado, y en el gráfico 2 esta distribución pero solo en la década de 1990.

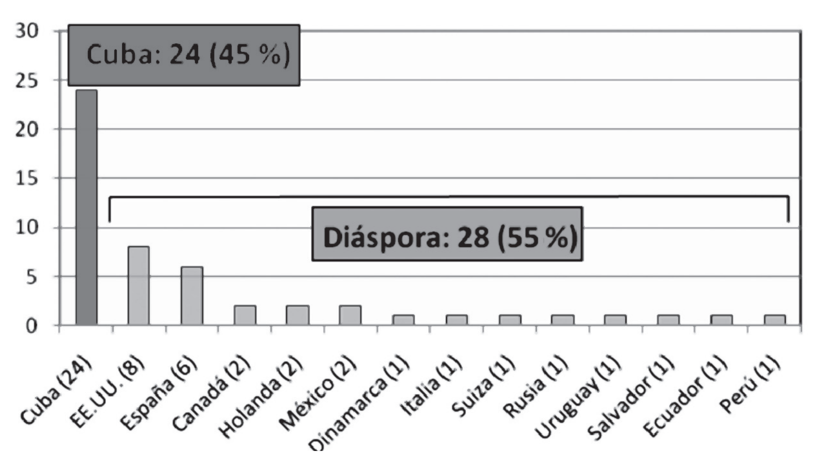


Gráfico 1: Distribución por países de compositores cubanos graduados en el ISA entre 1990-2010.

Basta mencionar algunos datos relevantes de la realidad económica que padecía la vida cultural de la Isla en aquellos años para comprender mejor este fenómeno. Según comenta el ya citado libro-informe *Visión global de la economía cubana*, de David Ibarra, los presupuestos de la actividad cultural cubana de los años noventa cayeron cerca de la mitad. La magnitud del debilitamiento de los procesos de inversión y mantenimiento vinculados a la actividad cultural fue tal, que las instalaciones en servicio se redujeron en una quinta parte. Por otro lado, la producción editorial del país pasó de 37,6 millones de libros producidos en 1990 a una producción de 4,2 millones en 1998 (Ibarra, 2000: 295). Sobre esto el investigador cubano Rafael Hernández destaca que: «De una producción de 600 títulos con una tirada promedio de 35 000 ejemplares en 1990, se pasó en apenas dos años a menos

de 100 títulos con una tirada promedio por debajo de 3 000 ejemplares, situación que se agravó en los años siguientes» (2003: 23).

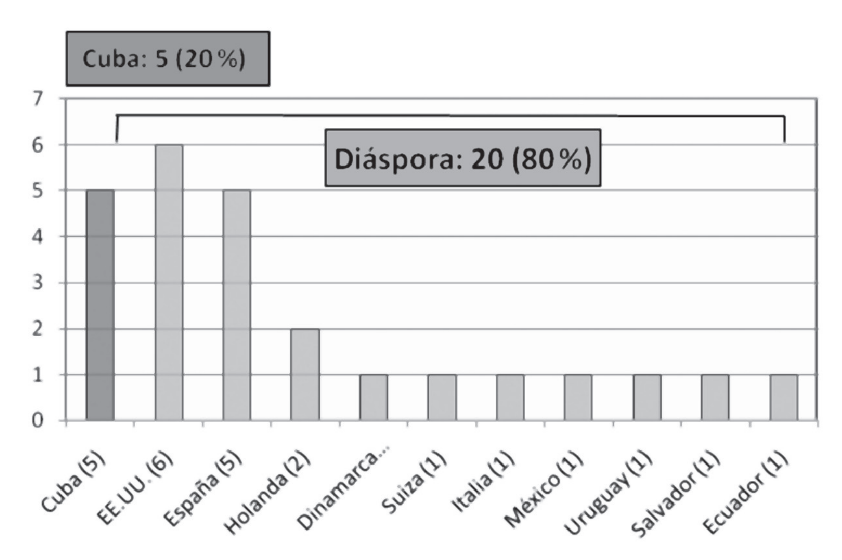


Gráfico 2. Distribución por países de compositores cubanos graduados en el ISA entre 1990-1999.

Otro hecho económico-cultural denotativo de la época, esta vez vinculado a la industria cinematográfica cubana, subraya que se pasó de «[…] más o menos diez producciones anuales que se llevaban a cabo en los años ochenta […] a la cifra aproximada de una producción y media, incluyendo filmes producidos por el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), y realizados en formato de vídeo» (Hernández, R., 2007: 75-76).

Estos hechos derivaron en la ausencia total de producciones netamente cubanas en años puntuales de esa década –1992, 1996, 1999 y 2000– mientras en otros tantos se contó con apenas un título: *Sueño tropical*, del director Miguel Torres (1991); *Te quiero y te llevo al cine*, de Ricardo Vega (1993); *Madagascar*, de Fernando Pérez (1994); *Che*, de Miguel Torres (1997) y *La vida es silbar*, de Fernando Pérez (1998).

Otro dato curioso en este contexto cultural fue el cambio de perspectiva que el Ministerio de Cultura de Cuba emprendió en relación con las medidas político-económicas diseñadas a favor de reestablecer el equilibrio financiero del país. La idea no fue otra que considerar la cultura como fuente eficaz de ingresos económicos en divisa, y proyectar sus acciones tanto en la esfera del turismo nacional como en giras internacionales por diversas regiones del mundo. A partir de este momento, la cultura pasa a formar parte de una cadena productiva en la que los más privilegiados fueron los músicos populares dedicados

al género salsero y los artistas consagrados al mundo del espectáculo. Tal como afirma Ibarra: «Ya en 1996 las exportaciones de servicios culturales rebasaron los 20 millones de dólares, a partir de montos bajísimos en 1989 (200 000 dólares), marcando una tendencia alcista» (2000: 294). Esta realidad proporcionó una posición desventajosa al mundo cultural más académico de la Isla y, en conjunción con otras razones, al emergente movimiento del hip hop cubano que tuvo entre sus aciertos: «la valentía de poner en el debate social lo concerniente a las cuestiones de la negritud y de la subsistencia en Cuba» (Borges-Triana, 2012: 14).

De acuerdo con lo apuntado por el ensayista cubano Jorge Luis Acanda:

> Han sido años de lucha del ámbito de la esperanza contra la racionalización sistematizada. Años en los que se ha ido conformando la experiencia vital de estos habitantes recién secularizados en el contexto de esta nueva racionalización. Ha sido época de desatanización y de desacralización. Desatanizamos al dólar, al exilio, a la religión y al pasado. Desacralizamos a todos aquellos productos culturales abarcados por ese complejo ideológico que podemos denominar como lo soviético, desde el realismo socialista y los muñequitos rusos hasta la calidad de la tecnología made in URSS y la pretendida omnisapiencia de los líderes del PCUS. Pudimos quitarnos de encima el pesado fardo del fatalismo del dogma de la irreversibilidad del socialismo y comprender que no teníamos ningún contrato con la Historia, y que todo dependía de nosotros. Una vez más, todo dependía sólo de nosotros (citado en ibídem, 13).

1.1.1. El discurso político-migratorio y el imaginario de la diáspora intelectual

El cambio sustancial que se produjo durante los años noventa alrededor del discurso político sobre la emigración y las relaciones con los cubanos en el exterior favoreció la decisión de muchos profesionales jóvenes de salir definitivamente al mundo exterior. A partir de estos años, y por vez primera, el discurso político desarrollado en este ámbito de la vida cubana no dirigía su acento hacia la interpretación de dicha realidad como proyecto político «contrarrevolucionario», sino hacia las difíciles realidades económicas y familiares que soportaban los ciudadanos de la Isla como principal motivación.

Desde esa nueva y desacralizada perspectiva oficial, surgen medidas favorables como la posibilidad de recibir remesas de dinero desde el exterior y, entre otras, la liberación en general de los viajes a la Isla para cubanos emigrados legalmente. Como consecuencia, dichos cambios inciden «de manera particular en la transformación gradual de la autopercepción del emigrante cubano y el criterio social sobre la emigración». Y con ello, «las implicaciones sociológicas que otrora significaba el rompimiento con la familia y el país» (Rodríguez, E., 1997: 104).

El impacto de esta nueva realidad política e ideológica trae consecuencias notables en el imaginario de la generación de cubanos emigrados en la década de los noventa. Mientras el discurso de la generación de cubanos exiliados en los años ochenta por el puerto del Mariel –hoy provincia Artemisa, proyecta una visión traumática y enfurecida en su relación con la política de la Isla, reacia a cualquier pacto de reconciliación, la nueva oleada de migrantes cubanos proyecta una visión más reconciliadora con el pasado de la revolución de 1959, llegando a reconocer, incluso, su importante legado cultural. Muestra ineludible de esas dos lecturas de la realidad cubana son, por ejemplo, las obras literarias *El color del verano o Nuevo «Jardín de las Delicias»* (EE. UU., 1990) e *Informe contra mí mismo* (México, 1994), de Reinaldo Arenas (1943-1990) y Eliseo Alberto Diego (1951-2011), respectivamente, las cuales constituyen expresiones manifiestas del sustrato ideológico y estético de sus generaciones como emigrantes.[2]

La obra de Arenas, que representa la generación del Mariel, afronta con sarcasmo y pericia tanto la política del país como la figura de su líder, lo cual fue resultado de su experiencia de vida. Por su parte, la de Alberto Diego, quien pertenece a la diáspora de finales de los años ochenta, manifiesta en sus memorias «una constante apelación al rescate de la cultura revolucionaria de los sesenta y setenta y un obsesivo intento de reconciliación entre esa herencia y su contraria: la cultura del exilio» (Rojas, 2006: 398). Su posicionamiento alude al Apóstol de la patria cubana para señalar:

> José Martí nos llamó a una «guerra necesaria», sin odios, para alcanzar la independencia; pienso que ahora los cubanos debemos convocarnos a una «paz necesaria», también sin odios, para lograr la concordia nacional. Sé que la publicación de este libro

[2] Otros representantes de estas dos generaciones de escritores emigrados son, en el caso de los años ochenta: Juan Abreu, Carlos Victoria, Guillermo Rosales o Néstor Díaz de Villegas; y en la generación de los años noventa: Manuel Díaz Martínez, Jesús Díaz, Zoe Valdés, Wendy Guerra o Daína Chaviano.

> puede molestar a muchos en la isla o en el exilio, las dos orillas del conflicto. En todo caso, pienso que tendrán la opción de no leerlo. Yo tuve la necesidad de escribirlo. Si algún compatriota, en cualquier agujero del mundo, se reconoce en una de estas páginas y se recuerda en mis recuerdos, me sentiré acompañado (Diego, 1996: contraportada del libro).

El cambio producido en el discurso político sobre la emigración y las relaciones con los cubanos en el exterior se hizo patente también en la «aceptación» a los intelectuales de dentro y fuera del país. Si bien en las décadas anteriores el discurso oficial solo honraba a los intelectuales muertos del lado revolucionario y afrentaba a los exiliados, ahora llegaba el momento en que estos últimos comenzaban a ser honrados, al menos en parte, dejando al margen su perfil político. A manera de «extremaunción nacionalista», como expresa Rojas en su *Tumbas sin sosiego*, esta flexibilización ha hecho posible que algunos intelectuales fallecidos fuera de la Isla, e identificados con posturas políticas divergentes, reciban honras fúnebres en el archipiélago cubano. Entre estos pueden citarse actualmente a Gastón Baquero, Eugenio Florit, Severo Sarduy, Lino Novás Calvo, Jorge Mañach o Lydia Cabrera.

Sin embargo, no es menos cierto que este reconocimiento al canon de la cultura cubana, sin responder a determinaciones ideológicas, políticas o territoriales, es todavía incompleto. El rechazo a aquellos opositores públicos, considerados enemigos internos y externos de la Revolución Cubana, es aún hoy, a pesar de la creciente flexibilización, una de las complejas cuestiones a zanjar. Esto sucede, por ejemplo, con reconocidos intelectuales cubanos, cuyas historias son todavía difíciles de acomodar dentro del discurso político y cultural del país, entre ellos: Reinaldo Arenas, Heberto Padilla, Jesús Díaz, Paquito D' Rivera o Celia Cruz, por citar solo algunos.

Uno de los casos más llamativos dentro de esta dinámica compleja de flexibilización del discurso oficial de la Isla es la que recientemente se ha dado en torno a Guillermo Cabrera Infante, con la publicación en La Habana del libro *Sobre los pasos del cronista*, dedicado al desaparecido escritor. Parte de la historia de este Premio Cervantes 1997 –cuya obra fue censurada en Cuba por su firme oposición al gobierno, además de que el propio autor se negó expresamente a su publicación en la Isla–, fue presentada el 18 de agosto de 2011 por los jóvenes Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco. Ellos reconocen que este volumen, resultado de su tesis de grado (Premio Uneac del 2009): «no es un alegato ni a favor ni en contra [de Cabrera Infante], no pretende reivindicarlo como un gran escritor cubano, lo que no hace falta probar, [sino que

busca] […] abrir nuevos caminos, [acercándose a] […] la curiosidad que despiertan los vacíos».[3]

De una u otra forma, este terreno político-cultural espinoso constituye el reflejo de una concepción cambiante y, en muchos casos, hasta contradictoria. Ya en 1994 Abel Prieto, quien por entonces fuera presidente de la Uneac y, posteriormente, ministro de Cultura en la Isla (1997-2012), dejaba trazado en una de sus conferencias los márgenes a seguir dentro del campo de la cultura nacional. Con el título de «Cultura, cubanidad, cubanía», incluido en el ciclo de conferencias denominado como «La nación y la emigración», Prieto dispone el nuevo patrón cultural, identitario y político nacional a seguir inspirándose en las bases antropológicas y culturales erigidas en los años cuarenta y cincuenta por don Fernando Ortiz en sus estudios sobre la formación y el perfil del ser nacional cubano. Este nuevo patrón establece como referencias las distinciones entre cubanidad y cubanía (o cubanidad plena), entendidas como pertenencia casuística a una matriz cultural, en el caso de la primera y, en la segunda, a la conciencia de ser cubano y a la voluntad y responsabilidad de querer serlo.

Según afirma Abel Prieto, desde un tono positivo e integrador con la obra de los cubanos radicados fuera del país:

> […] ha ido creciendo en la emigración cubana una auténtica creación, ajena ya a los ajustes de cuentas y a las obsesiones anticomunistas, que se debate en los conflictos de su identidad escindida y busca acercarse a la nación y a sus raíces. En el arte y la literatura, en las ciencias sociales, en el pensamiento, encontramos aportes valiosos para la comprensión del ser nacional cubano y de su devenir. Alienta en los mejores de estos empeños intelectuales «esa plenitud de identificación consciente y ética con lo cubano», esa «cubanidad plena, sentida, consciente y deseada», que Fernando Ortiz distinguió con el título de cubanía (1994).

Estas palabras muestran la voluntad de la directiva política de la Isla de integrar y desarrollar los vínculos culturales entre «los cubanos de dentro» y «los cubanos de fuera», permitiendo vencer «las percepciones esquemáticas, prejuicios y estereotipos, que se han alzado de uno y otro lado durante más de treinta años» (ídem). Sin embargo, esa referida «cubanidad plena, sentida, consciente y deseada» es utilizada también

[3] Ver detalles de la noticia en «Publican en Cuba libro dedicado a Cabrera Infante», 5 de septiembre de 2011, en *Noticias CiberCuba*. En línea: <http://www.cubadebate.cu/noticias/2011/08/18/publican-en-cuba-libro-dedicado-a-cabrera-infante/#.WHE0JVXhDIU>. Última consulta: 21/8/2014.

por Prieto como recurso demandante de una actitud comprometida con los marcos ideológicos de la nación socialista:

> Debemos buscar los puntos coincidentes para afianzar, sobre principios claros, una espaciosa plataforma conceptual, bien pensada y delineada, para los vínculos culturales entre la nación y la emigración. La tersa intransigencia de Martí, que excluyó de su generosa labor de unidad a los anexionistas, y el rechazo a prejuicios y fanatismos, nos ayudarán a fundar un espacio de confluencias para la cubanía, que es la que nos ha salvado, la que nos salvará de la absorción, y la que hará posible la supervivencia y crecimiento de nuestra cultura nacional (ídem).

En los marcos de los estudios críticos culturales recientes, articulados dentro de una perspectiva poscolonial, fenómenos culturales como el anterior son posibles de descifrar, de una u otra forma, dentro de la noción de «diferencia cultural» que propone Homi Bhabha. Según las coordenadas que ofrece este teórico de origen indio en su trabajo *The Location of Culture (El lugar de la cultura)* (1994), el nuevo «patrón cultural, identitario y político» presentado por Prieto ante la adversidad cultural de los años noventa en Cuba puede entenderse, a efectos claros, como tergiversación intencional del discurso dominante de la Isla, en busca de «un compromiso diferente en la política de y sobre la dominación cultural» (Bhabha, 2002: 53). En otras palabras, un reflejo de ese:

> […] proceso de la *enunciación* de la cultura como «cognoscible», autoritativa *[authoritative]*, adecuada a la construcción de sistemas de identificación cultural […] un proceso de significación mediante el cual las afirmaciones *de* la cultura y *sobre* la cultura diferencian, discriminan y autorizan la producción de campos de fuerzas, referencia, aplicabilidad y capacidad (ibídem, 54, cursivas del original).

En respuesta a la creciente afirmación cultural que proponen los artistas emigrados, la alteridad, lo subalterno, el discurso oficial de la Isla se va haciendo cada vez más ambivalente. Estos procesos de enunciación de la diferencia cultural por parte del orden dominante son, dentro de la perspectiva de Bhabha, los que dan lugar a una:

> […] escisión en el presente performativo de la identificación cultural; una escisión entre la demanda culturalista tradicional de un modelo, una tradición, una comunidad, un sistema estable de

> referencia, y la necesaria negación de la certidumbre en la articulación de nuevas demandas, sentidos, y estrategias culturales en el presente político, como práctica de dominación y resistencia (Bhabha, 2002: 55).

De una u otra forma, esta reflexión nos hace comprender la existencia de los artistas que viven y producen arte fuera de la Isla, en tanto elemento «subalterno marginado», como «fuerza necesaria e interna de desestabilización presente dentro de la identidad del término dominante» (Grossberg, 2003: 154). Lejos ya de la realidad de los años sesenta y setenta, la cultura oficial cubana no puede anular actualmente la coexistencia del campo de acción cultural de la emigración, dado que su carácter polémico y divergente con respecto al patrón cultural dominante es, en sí mismo, constitutivo de la identidad cultural de dentro y fuera del país.

Rufo Caballero, uno de los críticos de arte cubano más reconocidos dentro y fuera de Cuba desde la década de los noventa, antecede en un año las declaraciones del ministro de Cultura Abel Prieto. Su proclama de alarma desde La Habana cita ideas como:

> Sosegados, trabajando con vigor pero sin mucha bulla, los jóvenes artistas empiezan a superar incluso el cierto trauma que ocasionó en el segundo lustro de los ochenta, y hasta hoy, el éxodo y el exilio de tantos creadores que encabezaban la producción plástica nacional. Comienzan a advertir que, al respecto, la realidad se está moviendo en extremos harto irracionales para ser tomados demasiado en cuenta: por ejemplo, aquí se suele minimizar la información sobre las impresionantes magnitudes que alcanzan no pocos de los artistas cubanos que se fueron por razones de divergencia política o aspiraciones profesionales. Se le hace demasiado caso a declaraciones inmaduras e increíbles cuando absolutas y carente de matices, y se relega, entretanto, lo que no pocas veces hemos esgrimido en torno a que la Revolución está por encima de nosotros mismos, porque, deséese o no, se trata de artistas formados y desarrollados en la lógica sociocultural de este país, en sus perfiles etnoculturales y existenciales. Por tanto, prescindir de esos autores que indudablemente prestigian a la cultura cubana, ceder un patrimonio valioso e incuestionablemente cubano, es conferirle mucha más importancia al escandalito que a la contundencia y la real ascendencia de la obra. Creo que es justo el momento, ahora que se experimentan diversas aperturas en las relaciones internacionales, para revisar estas y otras estrecheces de nuestra proyección cultural, que no hacen

> sino autolimitarnos y alimentar las especulaciones sobre nuestra inflexibilidad (Caballero, 2009: 170).[4]

A decir verdad, no han sido los noventa los únicos años marcados por la acción migratoria de intelectuales cubanos hacia otros países. Ya en 1947 el escritor cubano José Lezama Lima hacía referencia al preocupante éxodo de jóvenes intelectuales de la Isla en un pequeño escrito titulado «Emigración artística», incluido en la sección «Señales» de la célebre revista cubana de arte y literatura *Orígenes*. En este espacio Lezama revela, en palabras de pasmosa vigencia, su preocupación por la desintegración de la cultura de la Isla, expresando:

> Sentimos todos los días que artistas nuestros, que se ven obligados a bracear con las dificultades que entre nosotros apareja la búsqueda de la expresión, van a tierras extranjeras para ver en qué forma podrán resolver las exigencias del simple vivir, con el consecuente desarraigo y las esenciales dificultades con que tropieza el que se integra en ajeno paisaje. No se trata de artistas hechos para las alegres soirees diplomáticas, o de los que viven en perenne nostalgia de países de superior cultura, haciendo asco de cuantas preocupaciones por el arte o por la dignificación de la nación, han pinchado a los mejores nuestros. Sino, por el contrario, de aquellos que habían hecho de nuestras raíces nutricias, paisajes, hombres, objetos, el más firme compromiso para que de ahí extrayese [sic] su obra sus esencias y la evidencia o justificación de su hallazgo formal (Lezama, 1947: 44).

A partir de enero de 1959, el control por parte del gobierno cubano de las salidas del país de los artistas incentivó con mayor fuerza la opción de emigrar o quedarse fuera de la Isla. Ya para 1960, como sostiene el reconocido historiador musical cubano Cristóbal Díaz Ayala:

> Una buena parte de la clase artística, sobre todo los de cierto renombre abandonaron el país. Figuras como Celia Cruz, Olga Guillot, Fernando Albuerne, Rolando Laserie, Xiomara Alfaro; compositores como Ernesto Lecuona, Osvaldo Farrés, Julio Gutiérrez, Bobby Collazo, René Touzet, o músicos como Cachao y hasta una orquesta completa, la Sonora Matancera (1998: 192).

[4] Publicado originalmente en la revista *Revolución y Cultura*, no. 4, La Habana, 1993.

Esto pone de manifiesto que la emigración y «el *exilio* ha[n] sido, desde finales del siglo XVIII hasta principios del XXI, una experiencia recurrente en la historia de Cuba» (Rojas, 2006: 24) y, desde 1959, una práctica sostenida y condicional de la cultura cubana. Muchas son las personalidades e intelectuales que a lo largo de la historia signan el acervo cultural de la Isla con obras concebidas desde la distancia, o sea, «de génesis extraterritorial», o desde el exilio. Desde José María Heredia (1803-1839) con su poema *El Niágara*, hasta Cabrera Infante (1929-2005) con su novela póstuma *Cuerpos divinos*, pasando por la obra de Juan Clemente Zenea (1832-1871), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Cirilo Villaverde (1812-1894), José Martí (1853-1895), Ignacio Cervantes (1847-1905), José Brindis de Salas (1852-1911), Alejandro García Caturla (1906-1940), Eliseo Grenet (1893-1950), Carlos Enrique (1900-1957), Jorge Mañach (1898-1961), Eduardo Abela (1889-1965), Víctor Manuel (1897-1969), Arsenio Rodríguez (1911-1970), Ignacio Villa, *Bola de Nieve* (1911-1971), Alejo Carpentier (1904-1980), Julián Orbón (1925-1991), Wifredo Lam (1902-1982), Nicolás Guillén (1902-1989), Dámaso Pérez Prado (1916-1989), Eugenio Florit (1903-1999), Florencio Gelabert (1904-1995), Manuel Moreno Fraginals (1920-2001), Agustín Cárdenas (1927-2001), Israel López, *Cachao* (1918-2008), Edmundo Desnoes (1932), Tomás Sánchez (1948), José Bedia (1959) o Gonzalo Rubalcaba (1963), por solo citar un pequeño grupo.

Ante esta realidad se hace difícil concebir como ajeno o excepcional el acontecer diaspórico de los jóvenes compositores cubanos a estudiar en las páginas del presente trabajo. Sus salidas masivas al exterior no pueden ser limitadas exclusivamente, bajo un criterio a priori o estrecho, al atenuante de una coyuntura sociopolítica y cultural crítica, sino, también, a la herencia pródiga de toda una cultura insular identificada desde sus bases con la necesidad de conocer y proyectarse más allá de sus fronteras. De acuerdo con lo expresado por Iván de la Nuez: «Ese afán de trascendencia perpetuado por la avidez por el afuera, el vértigo incontrolado por vivir hacia el exterior, obedece al signo inequívoco de una limitación espacial tan detonante» (1998: 130).

Ya sea por una u otra de estas razones, estrechamente compatibles, lo cierto es que durante los complejos años del llamado Período Especial en Tiempos de Paz, el tópico del viaje adquiere dentro del discurso artístico cubano una dimensión simbólica y filosófica inexorable. La atenuante realidad hace de este tópico un motivo discursivo de carácter metatextual, en el cual quedan aglutinados los contrasentidos existenciales y culturales del artista cubano de los años noventa, fundamentalmente. La figura del viaje, tal y como manifiesta Rufo Caballero con cierto matiz bajtiniano, deviene así en:

> […] la reina de la nueva subjetividad cultural: [donde] el viaje resulta el espacio carnavalesco por excelencia, espacio de la redención, suspensión de la atadura, deseo eventualmente realizado, mutación en vida, transitoriedad retratada, transterritorialidad probada; no estoy en el destino, tampoco en la partida, no estoy en este punto ya, estoy en el viaje, dimensión otra, excepción de la vida que parece invención de la cultura, el viaje es la variable que me aparta del orden sin tener que violentarlo física o totalmente; que me lleva a escabullirme, un rato al menos, de la Historia (2009: 88).[5]

Quizá la obra del joven Alexis Leyva Machado, *Kcho*, uno de los renombrados artistas plásticos del momento, ha sido la más representativa del tópico del viaje dentro del arte cubano de los años noventa. Incluida en numerosas colecciones de importantes museos del mundo (MoMA, Pompidou, GAM, Reina Sofía, Smak, CIAC, Farber, Van Reekum, Kwangju, etc.), la obra provocadora del joven creador de entonces despliega un universo insular inquietante a través del género contemporáneo de la instalación.

En sus realizaciones, Kcho resignifica a un alto nivel artístico objetos simbólicos representativos de la cruda cotidianidad cubana de la última década del siglo XX, haciendo uso de artefactos disímiles asociados al viaje por mar que evocaban, (in)directamente, la temática de la emigración. Sintomáticamente, su instalación *Regata*, concebida en 1993-1994, fue expuesta por vez primera dentro de la muestra «La otra orilla» de la V Bienal de La Habana (1994) y antecedió, en solo unos meses, la referida «crisis de los balseros» cubanos, ocurrida en el verano de 1994.

Localizada actualmente en la Colección del Museo de Colonia (Ludwig Foundation, Alemania), esta instalación premonitoria se compone de un conjunto aproximado de noventa pequeñas embarcaciones, junto a decenas de trastos y objetos con disímiles posibilidades flotantes: trozos de madera, cámaras neumáticas, remos y otros objetos testimoniales, como chancletas y zapatos, devueltos por la mar. Su organización resultante evoca la forma de la base de un barco, subrayando la idea estremecedora del tipo de viaje migrante que muchos ciudadanos de la Isla han emprendido, y aún emprenden, a riesgo de su propia vida y en pos de mejores perspectivas económicas (foto 1).

[5] Publicado originalmente en la revista *Artecubano*, no. 2, La Habana, 2001.



Foto 1. *Regata* (1993-1994) de Alexis Leyva Machado, *Kcho*, instalación de madera, plástico, metal, cerámica y objetos de uso común. (Foto: Pedro Abascal, cedida al autor del presente trabajo por el artista plástico).

«La maldita circunstancia del agua por todas partes / me obliga a sentarme en la mesa del café» (Piñera, 1998: 33), son los versos inaugurales del mítico poema de Virgilio Piñera (*La isla en peso*, 1943) que otro joven poeta de los años noventa, Nelson Simón González (Pinar del Río, 1965) (2012, s. p), deja como expresión renovada del tópico viaje/insularidad en el hacer artístico de la isla caribeña. Bajo el rótulo intertextual de *El peso de la Isla* (1993), sus versos avivan un marcado tono sobrecogedor:

Y ahora que llevo mi país
como quien lleva una corona de espinas
hiriéndome la frente,
es mi país el sitio más querido,
también el más odiado,
es el ruedo de muerte, es la desesperanza,
otro golpe de mar, su inminente presencia
en el dolido pecho
de aquellos que como pájaros tropicales
se alejan de sus costas
en busca de otras costas más íntimas,
en busca de otra luz más verdadera

que esta pesada luz
que ahora tiene mi isla.

Otras temáticas de significación dentro de esta época de crisis socioeconómica y política fueron aquellas que buscaron reflejar desde la ironía, la sátira, la crítica o el simbolismo la realidad de una época de incertidumbres, descontentos ideológicos, penurias materiales y acceso a un nuevo mercado artístico internacional. En el ámbito de las artes plásticas esto propició el desarrollo de discursos metafóricos menos críticos que en la década de los ochenta. La realidad del mercado dio paso a la «permanencia excesiva de motivos [patrios y políticos] aceptados como garantes de identidad "conflictiva"» (Eligio, 1999: 59) y agotados en su posibilidad de inquietar o cuestionar en el entorno local. O peor aún: «aparece el oportunismo de jugar con la crítica social y política como tema de moda […] rasgo de un Cuban style, satisfaciendo expectativas cliché» (Mosquera, 1999: 37).

Por su parte, el *boom* editorial internacional al que tuvo acceso la literatura de la Isla proveyó de voz a un ámbito narrativo poco conocido hasta entonces, según Sonia Behar, con irreverentes formas de expresión: tremendistas y sucio-realistas; temáticas: hambre, emigración y nostalgia; e ideologías: revisionismo histórico de pensamiento crítico,[6] mientras en el *boom* de la música popular bailable afloraron orquestas de salsa y timba con éxito nacional e internacional. Sus canciones trataban cuestiones críticas de la cotidianidad como la prostitución (las jineteras), las diferencias sociales o el creciente interés material. Vale recordar entre los títulos de impacto popular de entonces: *La bruja* y *Picadillo de soya* (CD *La bruja*, 1994), de NG la Banda (dir. José Luis Cortés, *el Tosco*) o *Hey, you, loca* del CD homónimo (1994) y *El temba* (CD *Pa' que se entere La Habana*, 1996), de la Charanga Habanera (dir. David Calzado).

En cualquier caso, ya sea por el *boom* del mercado internacional o el fenómeno imparable de la emigración de la Isla, estos años sobrevinieron en momentos intensos de flujo e intercambio artístico transnacional. De acuerdo con la perspectiva crítica de Gerardo Mosquera,

[6] Véase de Sonia Behar: *La caída del hombre nuevo. Narrativa cubana del período especial*, Caribbean Studies, vol. 24, New York, Peter Lang, 2009. En este trabajo se hace referencia a obras literarias cubanas representativas de la década de los noventa e inicio del nuevo siglo como: *Las palabras perdidas* (1992) de Jesús Díaz; *Café nostalgia* (1997) de Zoe Valdés; *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), de Daína Chaviano; *Trilogía sucia de La Habana* (1998) y *El rey de La Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez; *El vuelo del gato* (2000) de Abel Prieto; *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura; *Los hijos que nadie quiso* (2001) de Ángel Santiesteban; *Adiós a las almas* (2002) de Jorge Alberto Aguiar Díaz; y *Los palacios distantes* (2002) de Abilio Estévez.

esgrimida desde Nueva York en 1999, en torno a las artes plásticas cubana de los años noventa:

> […] los artistas, en virtud de una situación un poco menos restrictiva para viajar y vender, se han inclinado a trabajar y exhibir en el exterior, manteniendo su residencia en el país. Son como pescadores: su vida se hace más allá de la costa, pero regresan al puerto. La diáspora, los viajes y sus interacciones determinan hoy la dinámica cultural cubana, y constituyen uno de sus temas principales. Una taxonomía posible de las distintas situaciones: los que están (islados), los que se fueron (desislados), los que están pero están loco por irse (islados involuntarios), los que se fueron, pagan sus impuestos y vuelven de vacaciones (exilio de baja intensidad), y los que van y vienen (papinización), por referencia a Los Papines, un grupo de tamboreros globe trotters. El arte cubano es hoy principalmente un producto de exportación (1999: 36).

1.2. «El aquí y el allá»: diáspora e identidad

1.2.1. Convergencias/divergencias político-culturales

Llegados a este punto se hace imprescindible adentrarse en el espacio teórico en el que discurren definiciones y términos migrantes de máxima utilidad para el desarrollo del presente trabajo. Los materiales consultados alrededor de la temática de la cultura cubana fuera y dentro del territorio insular revelan contradicciones, cruces y distorsiones de sentido recurrentes entre los términos exilio, diáspora y emigración. En unos y otros, estos términos suelen mezclarse en detrimento de una lógica teórica que ayude a percibir con mayor claridad las diferencias conceptuales que concurren dentro de este orden difuso.

Los estudios realizados en torno a la temática migratoria cubana posterior a 1959 suelen circunscribirse al fenómeno migratorio de cubanos hacia los Estados Unidos, y dejan al margen el resto de países receptores de esta emigración. No olvidemos que una de las áreas geográficas del mundo de mayor concentración de cubanos es la de los Estados Unidos, con 1 113 901, según fuentes censuales de 2012.[7] Esta realidad ha ido cambiando en las últimas décadas a consecuencia del fenómeno creciente de la diáspora, y España se ubica en el segundo

[7] Véase: *United States Census Bureau* de 2012. En línea: <http://factfinder2.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?pid=ACS_11_1YR_S0201&prodType=table>. Última consulta: 26/8/2014.

puesto de recepción de emigrantes cubanos, con 125 152;[8] seguida de Canadá, con 21 440 residentes de la Isla en 2011.[9] A estos países siguen, de mayor a menor incidencia: Venezuela, Italia, Puerto Rico, México, Francia, Colombia, Chile, Suecia, Argentina, Suiza, Brasil, Ecuador, Holanda y Rusia, principalmente, lo que suma un total aproximado de dos millones de cubanos disgregados por disímiles regiones y capitales del mundo.

El contexto de confrontación política sostenida desde la década de los sesenta hasta la actualidad por los gobiernos de los Estados Unidos de Norteamérica y Cuba es, en gran medida, el catalizador de ese escenario difuso en el que los términos migrantes suelen mutar sujetos a circunstancias políticas de cambio. De una parte, destaca la «aplicación indiscriminada de la categoría legal de refugiados [o exiliados, en menor medida], para aceptar como inmigrantes a más del 71 % de los cerca de 900 000 cubanos admitidos en Estados Unidos entre 1959 y 2000» (Rodríguez Chávez, 2002: 49); y de otra, la irregular concepción de clasificación que el discurso oficial de la Isla ha aplicado durante estos años, de forma generalizada, a los cubanos que emigraban del país, llamándoles desde «contrarrevolucionarios», «gusanos», «apátridas» y «escoria», hasta «comunidad emigrada» o «emigrantes».

La concepción paradójica que el discurso oficial de la Isla ha establecido con relación al sentido de arraigo o pertenencia a la cultura cubana de intelectuales emigrados y/o autoexiliados a partir del triunfo de la Revolución, así como de los expatriados antes de esta fecha, constituye un argumento sintomático a este respecto. Para el discurso interno, tal como afirma el crítico y ensayista Ambrosio Fornet:

> […] la expatriación de nuestros intelectuales respondió siempre a coyunturas políticas o económicas impuestas por las clases y los sectores dominantes, tanto de la colonia como de la república burguesa. Cuando este enfoque –históricamente inobjetable– asumió un rígido carácter ideológico y político, excluimos de él, sin distinción, a quienes se exiliaron o emigraron después de 1959, vistos durante mucho tiempo como cómplices, no como víctimas de los sectores reaccionarios desplazados del poder (1997: 6).

Como se ha afirmado anteriormente, no es difícil advertir en trabajos sobre expresiones culturales cubanas de carácter migratorio, fundamentalmente vinculados a los Estados Unidos, resquicios que

[8] Véase página oficial del Instituto Nacional de Estadística de España. En línea: <http://www.ine.es/>. Última consulta: 26/8/2014.

[9] Véase Statistics Canada. En línea: <http://www.statcan.gc.ca/start-debut-eng.html>. Última consulta: 26/8/2014.

evidencian el uso indiferente de categorías migrantes como diáspora y exilio dentro del devenir analítico sociológico. Su consecuencia provoca el refuerzo de una visión imprecisa del problema, en detrimento de resultados de bases teóricas más eficaces. Los ejemplos a citar de ambos lados de la frontera cubano-norteamericana pueden ser numerosos.

Por una parte, escogiendo al azar, llama la atención la justificación que emplea el escritor e investigador cubano Víctor Fowler para hacer uso del término diáspora en uno de sus trabajos sobre literatura cubana hecha fuera del país. Desde Cuba, Fowler reconoce lo ajeno que le resulta el empleo del término «exilio» en los años noventa. Sin embargo, propone el uso de «diáspora» desde una postura estrecha que parte de «la indudable calidad de la literatura hecha por cubanos que abandonaron el país cuando eran niños [...] y los problemas que implica definir culturalmente a los nacidos en otro sitio (o de "segunda generación")» (1996: 122).

Por otra parte, del lado norte de la frontera, Julio Hernández-Miyares aborda la cuentística cubana de la diáspora desde un enfoque actualizado y abierto que no deja de mostrar evidencias de una concepción contradictoria. En el prólogo de su compilación de 1996 se refiere a dicha área de creación como «producción cuentística cubana del exilio durante los últimos 35 años...» (1996: 13), mientras el título de su obra recopiladora (*Narrativa y libertad: Cuentos cubanos de la diáspora)* no se identifica expresamente con dicho término; hecho que, cuanto menos, refleja una dinámica terminológica de ambivalencia e interpretaciones múltiples.

En el ámbito propiamente musical, sobresale en este sentido la labor enciclopédica de Díaz Ayala en torno a la música cubana fuera de la Isla. Su óptica fluida y experimentada sobre el tema cubano lleva al autor a usos indistintos, no por ello menos lógicos, de las categorías migrantes. Por ejemplo, en su libro *Cuando salí de La Habana...* (1998) comprende dentro del acápite de «La diáspora» (parte VII: De 1959 a 1997) la marcha de los artistas cubanos de la Isla a partir de 1959. Sin embargo, en un trabajo presentado en Nueva York en noviembre de 1999, dentro del seminario «Cuba, 170 años de presencia en Estados Unidos», este mismo autor refiere al éxodo de 1960 como «las primeras décadas de este exilio» (Díaz Ayala, 1999-2000: 89). Así mismo, en la primera de las dos referencias citadas, reconoce a Paquito D'Rivera como autor que: «Se radica en Nueva York en 1980» (Díaz Ayala, 1998: 197), mientras, en la segunda, le registra como: «Un músico exiliado de época posterior» (Díaz Ayala, 1999-2000: 90).

De las propuestas examinadas, la exégesis más acertada en torno a este fenómeno embarazoso es quizá la que ofrece Rafael Rojas en su libro de 2006: *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del*

intelectual cubano. Rojas, quien se considera como un exiliado de la Isla, es actualmente uno de los más reconocidos historiadores y ensayistas cubanos residentes en el exterior (México, desde inicios de la década de 1990). A pesar de su autodefinición: «Yo soy un exiliado, porque es así como me veo, aunque no desconozco el fenómeno de la diáspora [...]. Me siento exiliado, por saber que soy un opositor público, que no tengo derecho a visitar mi país» (citado en Connor, 2003, s. p.), es de los pocos que prefieren abordar explícitamente los términos de diáspora y exilio como no excluyentes en su acercamiento al complejo espacio cultural cubano-americano. Sin embargo, para este ensayista contemporáneo que considera Miami como un lugar de la diáspora donde muchos de sus habitantes aún viven en el exilio, el concepto de diáspora refiere al: «[...] conjunto de todos los espacios migratorios, mientras [el exilio] refiere a un tipo específico de emigración: aquella que concibe el éxodo como destierro nacional, como viaje hacia la oposición política» (Rojas, 2006: 419).

Su concepción conecta con enfoques actualizados de otras publicaciones sobre temas de culturas transnacionales. Tal es el caso, por ejemplo, del teórico Khachig Tölölian, quien afirma en el prefacio editorial del primer número de la revista *Diaspora* de la Wesleyana University (Connecticut, los Estados Unidos) que: «[...] el término que una vez describió la dispersión judía, griega y amerindia comparte ahora significados con un dominio semántico mayor, que incluye palabras como inmigrante, expatriado, refugiado, trabajador golondrina, comunidad en el exilio, comunidad extranjera, comunidad étnica» (citado por Clifford, 1999: 300).

Rojas define la generación diaspórica de los años noventa, entre ellos balseros y emigrantes de los últimos tiempos, no propiamente como un exilio, sino como oleada de emigrantes económicos, reflejando de este modo la coincidencia de perspectiva que sobre este punto comienza a avistarse entre el gobierno de Cuba y la clase política cubanoamericana. El autor afirma que los componentes de ese amplio grupo de emigrantes cubanos «dicen adiós a un orden social que les resulta incómodo y opresivo, pero que, en propiedad, no los expulsa ni los denigra» (citado en Connor, 2003: s. p.).

El posicionamiento referido por Rojas conduce a apostar por el concepto de diáspora como más apropiado para abordar las complejas realidades que enmarcan el hacer de los compositores académicos cubanos estudiados en el presente trabajo. Esto, en ningún caso, significa que se dejará de tener en cuenta los recodos diversos en los que tanto uno como otro de estos términos (diáspora/exilio), no excluyentes, pero sí diferentes, se entrecruzan y matizan dentro de

ese complejo marco migratorio, político y sociocultural cubano del reciente cambio de siglo.

Desde la Isla, Joaquín Borges-Triana, periodista, crítico y analista musical convertido en autor de libros de actualidad, acierta con eficacia en el tema en cuestión. Su trabajo aborda el ámbito de la música popular cubana de dentro y fuera de la Isla desde un posicionamiento desprejuiciado y polémico, a medio camino entre el diálogo con la oficialidad y la labor profesional independiente. Téngase en cuenta su actual hacer como redactor de *El Caimán Barbudo*, la revista cultural de la juventud cubana, y, como contraparte, la publicación autónoma de su más reciente libro: *Músicos de Cuba y del mundo. Nadie se va del todo* (2013).[10]

El enfoque de Borges-Triana en este libro dedicado a la diáspora de los músicos populares cubanos se asienta, como en trabajos anteriores de su autoría, en la categoría operativa de «música cubana alternativa», la cual le sirve para afrontar con flexibilidad la realidad del panorama musical cubano que se desarrolla dentro y fuera de la Isla, al margen de las estrategias de mercados e instituciones político-culturales que delinean los ámbitos oficiales del país. En tono conciliador, el periodista e investigador reconoce a los músicos cubanos de la emigración como «compatriotas radicados fuera de Cuba» o «compatriotas transterrados».

Si bien este autor no rechaza como tal el término exilio, por el «convencimiento de que durante la etapa actual del proceso cubano hay quienes sí se ajustan conceptualmente a semejante categoría» (Borges-Triana, 2013: 42), la suya es una apuesta que advierte con claridad, y desde dentro, que:

> El profuso actual empleo de la palabra diáspora no es solo una tendencia cubana, como a veces se ha argumentado desde el extranjero en función de una determinada agenda ideológica. […] trazar rígidas líneas de distinción entre lo que es exilio y diáspora puede llegar a ser un ejercicio fútil y artificial por el grado de imbricación que han tenido ambos conceptos históricamente, las categorías tradicionales de inmigrante, exiliado, o la diferenciación entre refugiados políticos y emigrantes económicos, van en

[10] Además de su histórica labor como redactor de la columna semanal «Los que soñamos por la oreja», del periódico *Juventud Rebelde*, entre sus libros cuentan: *Cúspide: Evocación de un ayer con presente* (La Habana, Ediciones Unión, 1989), *Alguien nos está observando* (La Habana, Editorial Gente Nueva, 1994), *Rock a la española* (La Habana, Casa Editorial Abril, 1995), *Concierto cubano: La vida es un divino guión* (Barcelona, Linkgua Ediciones S. L., 2007) y *La luz, bróder, la luz: Canción cubana contemporánea* (La Habana, Ediciones La Memoria, 2009).

> desaparición dentro del vocabulario académico para referirse a estos asuntos, en virtud de que se han tornado obsoletos para representar la nueva realidad transnacional imperante desde el decenio de los noventa del pasado siglo (ibídem, 33).

El problema de este posicionamiento mediador, quizá algo idealista para el contexto cubano, es que, en cierto modo, intenta anular parte de un pasado desafortunado en busca de un presente necesariamente más integrador y positivo, acorde con la realidad mundial. Sin embargo, de acuerdo con lo que el propio autor reconoce en las páginas de este mismo libro de 2013, la herencia política y cultural de la Isla advierte que:

> En el devenir de la música cubana, migración-inmigración van al lado de su sino recurrente. Quizás, hasta cabría hablar de la búsqueda constante de fuga, de la huida, de la otredad, del extrañamiento, tradición en nuestros músicos devenida casi destino y que con la Revolución, desde una óptica demasiado politizada, algunos (quiero creer que cada vez menos) han gustado nombrar como «exilio». También por el grado de cuestión, tensión y tirantez a la que cierto tipo de creador somete en el terreno de la crítica a la nación, la sociedad y la política de la que proviene, que en todo caso debería de admitir(se), abierta a esa posibilidad, como cualquier otra posible de disidencia humana, espiritual, ideológica, racial y social (ibídem, 44).

Pese a ello, la propuesta de Borges-Triana es una de las más esperanzadoras en la actualidad, al menos en el ámbito musical y cultural, ya que anuncia, a la vez que exhorta, la proliferación de un nuevo orden multidireccional y fluido en la compleja realidad política-cultural del país caribeño.

Al tener en cuenta los detalles que intentan aportar los diversos términos migratorios que acuden al fenómeno inextricable de la cultura musical cubana de la actualidad, no cabe duda de que es la diáspora la que mejor se aviene a la realidad de los jóvenes compositores cubanos de finales de la pasada centuria e inicios de un nuevo siglo. Como buena parte de los jóvenes intelectuales de la Isla de estos tiempos de cambio, los compositores graduados del ISA en torno a la década de 1990, y hasta la actualidad, emigran por decisión propia a diversos territorios del mundo: Aalborg, Ámsterdam, Barcelona, Basilea, Georgia, Guayaquil, Lima, Madrid, México D. F., Miami, Montevideo, Montreal, Nueva York, Parma, Quito, San Petersburgo, San Salvador, Texas o Vancouver. Sus motivaciones de salidas no responden

directamente a un signo de destierro manifiesto y tampoco a la intención, al menos abiertamente expresa, de un viaje iniciático por el mundo de la oposición política. Esto no contradice la posibilidad de existencia de casos opuestos a esta realidad mayoritaria.

Sin embargo, no es menos cierto que sus decisiones de residir en uno u otro país extranjero ha provocado en muchos de estos compositores e intelectuales cubanos la espera obligatoria de años determinados para volver a encontrarse con su lugar de origen, consecuencia de medidas tomadas por autoridades cubanas. Esta circunstancia, entre otras, tiñe inexorablemente con cierto matiz de exilio el contexto diaspórico de estos creadores, lo cual constituye un rasgo característico y de especificidad histórica de la diáspora cubana, que no elude, por ello, su pertenencia empírica a las múltiples variables que agrupan y definen las experiencias diaspóricas del mundo actual. De acuerdo con lo que sostiene el sociólogo Avtar Brah, lo verdaderamente importante en estos casos es tener en cuenta:

> […] ¿quién viaja?, ¿cuándo, cómo y en qué circunstancias? ¿Qué condiciones socio-económicas, políticas y culturales marcan las trayectorias de estos viajes? ¿Qué regímenes de poder inscriben la formación de una diáspora específica? […] En otras palabras, es necesario analizar qué hace a una formación diaspórica similar o diferente de otras (2011: 213).

No debe olvidarse que uno de los rasgos definidores del marco generacional al que se adscriben los compositores aquí estudiados es, precisamente, su pertenencia a esa generación de jóvenes emigrantes cubanos reconocida por ser formada y sensibilizada con muchos de los rasgos éticos y culturales de la sociedad socialista cubana. Como ya se ha afirmado, esta generación posee, a diferencia de otras (como las de las décadas de 1960 y 1980), una visión del pasado revolucionario mucho más conciliadora y menos traumática, en la que pesa fundamentalmente el reconocimiento de su legado cultural junto a un continuo proceso de asimilación y adaptación al nuevo contexto.[11] Quizá este es el rasgo más significativo que ayuda a discernir con claridad la localización terminológica de los compositores investigados en este trabajo desde el punto de vista de su realidad como migrantes.

De acuerdo con lo expresado por la doctora Mariangelina Tudares en su tesis de 2009 sobre la narrativa y el teatro hispano escrito en los

[11] Ver como referencia de interés el documental *El telón de azúcar*, realizado en 2006 por la guionista y directora cubana de origen chileno Camila Guzmán Urzúa, con producción de Paradiso Prodution Diffusion Cuba-Francia. Cuenta con el Premio Fipresci Bafici, 2007, y mejor director Sanfic, 2007.

Estados Unidos por autoras cubanas, vale afirmar de forma oportuna y esclarecedora que, en términos migratorios de hoy día:

> La palabra diáspora […] implica una dispersión del lugar de origen pero a diferencia del exilio, la diáspora llama a una conciliación de culturas e influencias para crear un entorno transcultural y por ende multicultural. Para las comunidades que se consideran en diáspora, el proceso de asimilación al nuevo país ocurre voluntariamente y forma parte de la negociación cultural entre dos países (2009: 13).

Conscientes de que las especificidades históricas, políticas y culturales constituyen razón suficiente para matizar desde una postura la implicación de otra, sea esta la del exilio o la diáspora, y de acuerdo con las «complejas matrices de contigüidad y contradicciones» que advierte Avtar Brah, se reconoce que: «[…] el estudio de las formaciones diaspóricas de finales del siglo XX […] exige un concepto de diáspora en el que los diferentes elementos históricos y contemporáneos no se comprendan conjuntamente, sino en su *relacionalidad dia-sincrónica*» (2011: 221).

De este modo, se entiende como contraproducente la idea de incluir dentro de una misma bolsa las diversas formas y matices que dibujan las innumerables experiencias migratorias vividas por los cubanos durante las décadas de los noventa del pasado siglo y la primera del siglo XXI. Los compositores aquí estudiados forman parte de una experiencia migratoria en la que ninguno de ellos se lanzó desesperadamente al mar como primera y última alternativa de escape, tal como ocurrió con el mayor número de emigrantes de su tiempo. Ninguno fue o ha sido expulsado de la Isla en condición de expatriado, ni ha sostenido una posición crítica extrema e irreconciliable con su pasado-presente. Hasta la fecha, todos mantienen, aunque de forma desigual, vínculos culturales con el entorno oficial de su país de origen, y asisten o presentan obras de su autoría en festivales y concursos cubanos.

Por otra parte, hay que reconocer que las relaciones continuas de los compositores con la Isla responden en gran medida a vínculos familiares directos e indirectos: abuelos, padres, hermanos, hijos, primos o sobrinos. De modo que su sintonía con Cuba desde la diáspora, se sostiene a través de una dinámica cotidiana en la que se incluyen viajes periódicos de orden personal y/o profesional, envío de remesas o comunicaciones por vía telefónica o internet, esta última con marcadas restricciones.

Debe tenerse en cuenta también que, en su condición de diáspora, la mayoría de estos compositores no conviven directamente dentro de una comunidad cubana específica, por lo que sus experiencias son

individuales y no precisamente colectivas, fuera de la macrocomunidad diaspórica focalizada al sur de los Estados Unidos (estado de la Florida). Los compositores reunidos en este estudio pertenecen al conjunto de la emigración de la Isla que, de forma dispersa, multiterritorial y multicultural, radica en uno u otro lado del Atlántico.

1.2.2. Identidad y diáspora: conexiones transnacionales y fronterizas

Al formar parte de una experiencia diaspórica dispersa, en la que se comparte un mismo lugar de origen y, por ende, un amplio entramado de códigos simbólicos y culturales, al grupo de jóvenes compositores cubanos estudiado los distingue una dinámica particular de vínculos interpersonales. Sus conexiones como sujetos diaspóricos se sostienen básicamente a través de intercambios virtuales, vía internet (Gmail, Yahoo, Skype, Facebook, etc.), con sistemática irregularidad, según afirmaciones ofrecidas por ellos mismos al autor de este trabajo. A través de este medio de conexión, comparten sus experiencias, ya sea en torno a la compleja «teleología de origen/regreso», como al intercambio de «una historia compartida y vigente de desplazamiento, sufrimiento, adaptación o resistencia» (Clifford, 1999: 306). Esta variante de intercambio transnacional diaspórico es reconocida por James Clifford como «conexiones descentradas» y «laterales» (ídem).

Establecidos de forma temporal o permanente en diversos medios socioculturales, cada uno de estos compositores experimenta un proceso continuo y voluntario de asimilación/conciliación, de la misma forma que ocurre con el grupo migratorio de escritoras cubanas estudiadas por la doctora Tudares, ellos: «[…] establecen una dialéctica entre la (re)territorialización espiritual y corporal a través de la cual reconstruyen un espacio propio, una nación imaginaria que sirve como vehículo para que se rearticule y reestablezca un espacio propio fuera del suyo» (2009: 5).

En su conjunto, son portadores de ese rasgo característico que, según Tudares, Clifford distingue como: «[…] doble conciencia que oscila entre la asimilación y el retorno utópico a su lugar de origen, pero incorporándose a un circuito transnacional donde se encuentran en un intercambio constante de culturas e identidades» (ibídem, 12).

La suma total de los rasgos que distinguen a este grupo de creadores migrantes es lo que da lugar a la conformación de un imaginario cultural e identitario singular. En ellos los procesos de identidad persisten en constante producción y reproducción, bajo una concepción que, como advierte Stuart Hall: «vive con y a través de la diferencia, y no a pesar de ella; por la hibridez» (2010: 359-460). Sus identidades, identidades

diaspóricas, en palabras de Brah, «son a la vez locales y globales. Son redes de identificaciones trasnacionales que engloban comunidades "imaginarias" y "encontradas"» (2011: 227).

Refiriéndose a esta realidad axiomática del mundo contemporáneo y su «tercera fase de la migración moderna» («era de las diásporas»), fase en la cual se insertan los compositores estudiados tras su salida de Cuba, Zygmunt Bauman sostiene que:

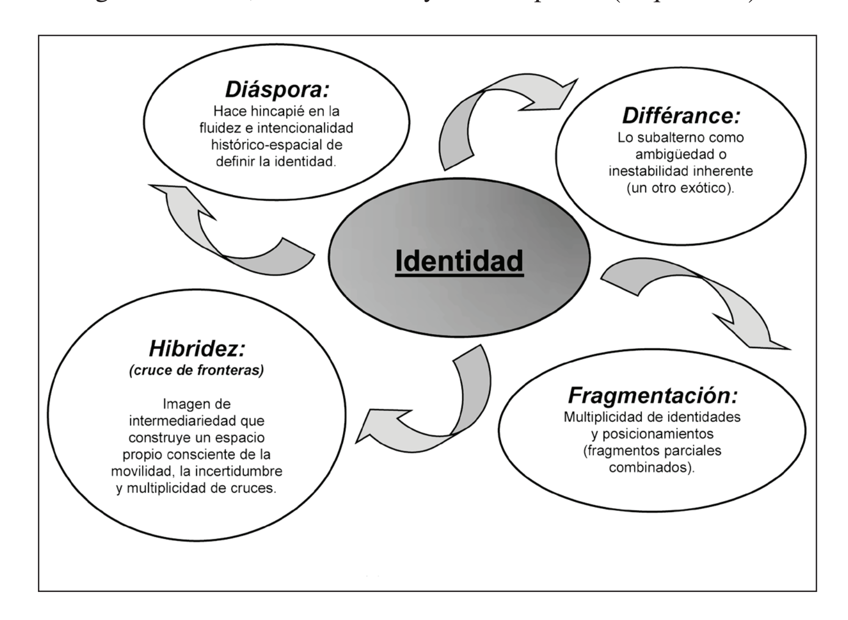
> Por primera vez, el «arte de vivir con la diferencia» ha devenido en un problema cotidiano. [...] A diferencia del pasado, la realidad de vivir en estrecha proximidad con los extranjeros parece haber llegado para quedarse, y en consecuencia exige el ejercicio y la adquisición de las destrezas necesarias para la coexistencia diaria con modos de vida diferentes de los propios; más aún, una coexistencia que, además de soportable, probará ser mutuamente beneficiosa, y no solo a pesar de las diferencias que nos separan sino a causa de ellas (2013: 36).

Este es el reto al que se enfrentan los compositores de la diáspora cubana de finales del siglo XX y principios del XXI: esa dinámica en la que la libertad individual de elección cultural sobrepasa los referentes de origen, las doctrinas hasta entonces experimentadas, para convertirse en diálogo intercultural de conflicto, riesgo y responsabilidad creativas de consecuencias notorias. Esto es lo mismo que reconoce Bauman como un espacio contemporáneo de «modernidad líquida» donde: «la cultura puede ahora concentrarse en la satisfacción y la solución de necesidades y problemas individuales, en pugna con los desafíos y las tribulaciones de las vidas personales» (ibídem, 18).

En estrecha relación con los criterios citados, Lawrence Grossberg ofrece un punto de vista especialmente útil para abordar la compleja realidad identitaria en la que se desenvuelven los compositores trabajados. El modelo identitario a tener en cuenta dentro de la lógica moderna es para este teórico cultural aquel que subraya la imposibilidad de identidades plenamente constituidas, independientes y distintivas, y niega la existencia de identidades auténticas y originarias. Su modelo aboga por las identidades relacionales e incompletas, siempre en proceso. En sus palabras: «La identidad es siempre un efecto temporario e inestable de relaciones que definen identidades» (2003: 152).

El punto de atención de Grossberg no va dirigido hacia la concreción de una supuesta identidad singular, sino a la multiplicidad de las identidades y las diferencias, a las conexiones o articulaciones entre los fragmentos o diferencias. Para ello, el autor se vale de una serie de figuras «diferentes, superpuestas, entrecruzadas y a veces incluso antagónicas que, en conjunto, delimitan el espacio dentro del cual

estudios culturales teorizaron el problema de la identidad» (Grossberg, 2003: 153), en este caso, cuatro categorías que ayudarán a esclarecer buena parte de las interrogantes del presente trabajo: la «*différance*», la «fragmentación», la «hibridez» y la «diáspora» (esquema 1).



Esquema 1. Figuras de la identidad moderna según L. Grossberg.

La figura derrideana de la «*différance*»[12] conduce a una particular relación constitutiva de negatividad, en la que el término subordinado se convierte en elemento desestabilizador y necesario para el término dominante. De este modo, «el subalterno representa una ambigüedad o inestabilidad inherente en el centro de cualquier formación lingüística (o identitaria), que socava constantemente la facultad del lenguaje de definir una identidad estable unificada» (ibídem, 154). Como elemento complementario, esta figura coloca fuera del campo de la subjetividad dominante el elemento subalterno; y como elemento negativo, lo sitúa dentro de dicho campo como un otro exótico. Esto sucede con buena parte de la obra de los compositores estudiados, así como de la

[12] Recuérdese que para Jacques Derrida, creador del neologismo *différance*, esta palabra fusiona los verbos franceses *différence* (diferenciar) y *différer* (diferir). Al acuñarla, Derrida combina sus dos acepciones: «ser distinto de…» y «postergar o aplazar», haciendo notar dos aspectos de la dinámica de un texto: uno, de orden espacial, que refiere a la idea de que un signo funciona al distinguirse o diferenciarse de otros signos; y otro, de orden temporal, que refiere al hecho de que una palabra o un texto adopta su significación al quedar desplazado a un futuro indefinido de signos posteriores que lo interpretan.

creación artística de muchos de los intelectuales cubanos migrantes, en su relación con el discurso cultural oficial del gobierno de la Isla y sus relaciones con los diversos contextos de acogida. Tal como se ha demostrado en párrafos anteriores, por una parte, el discurso oficial cubano los ve, de modo ambivalente, como aquello que le resulta difícil de identificar por su alejamiento; pero, a su vez, constitutivo de la identidad cultural cubana; y por otra parte, los contextos internacionales de acogida provocan la discontinuidad de dinámicas y espacios, y les imposibilita el desarrollo de sus prácticas y estrategias artísticas de forma sostenida. Esto conduce a dichos artistas e intelectuales a representar una y otra vez el rol de la *différance*, tanto desde el punto de vista complementario como exótico.

La figura de la «fragmentación» subraya la «multiplicidad de identidades y posiciones dentro de cualquier identidad aparente» (ibídem, 155), en reconocimiento permanente de su estado contradictorio y su composición de fragmentos parciales combinados. Partiendo de la idea de que esta fragmentación puede considerarse histórica o constitutiva, es la concepción sincrética de la cultura cubana, y la tesis ortiziana de la transculturación,[13] la que mejor se aviene a dicha figura identitaria en el ámbito de este trabajo. El espacio convergente de influencias socioculturales múltiples que define la idiosincrasia cultural de la isla caribeña, marcada desde sus orígenes por la colonización y la migración, deviene así en experiencia común de los compositores estudiados, y, de igual forma, en condición ventajosa para afrontar con éxito las dinámicas de reinserción, asimilación y confrontación que hoy imponen a su trayectoria profesional los nuevos entornos interculturales de la diáspora.

[13] Fernando Ortiz introdujo por primera vez el término transculturación en su obra de 1940 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (Advertencia de sus connotaciones agrarias, económicas, históricas y sociales, su etnografía y su transculturación)*. A través de él propuso expresar: «los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de cultura que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida». Asimismo, «las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que podrían denominarse de *neoculturación*. La criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola» (Ortiz, 1978: 92, 96 y 97, cursivas del original).

La figura de la «hibridez» ha sido empleada por Grossberg para describir tres imágenes diferentes de existencia fronteriza, de identidades subalternas. De ellas solo se ha tomado como referencia la número tres, definida como «cruce de fronteras», dado que tiende a incluir dentro de sí las otras dos imágenes: «tercer espacio», en tanto lugar «entre-medio» habitado por los subalternos, y «liminalidad», que refiere a la disolución geográfica de dicho tercer espacio por la frontera misma. La figura del «cruce de fronteras», de notable inflexión sincrónica, representa la «marca de una imagen de "intermediariedad" *[betweenness]* que no construye un lugar o condición propios al margen de la movilidad, la incertidumbre y la multiplicidad del hecho mismo de cruzar constantemente fronteras» (2003: 156).

Este viene a ser, sin duda, uno de los rasgos característicos de los compositores cubanos de la diáspora, dada su permanencia física y emocional en un ámbito fronterizo o interfaz de dos realidades subalternas («el aquí y el allá»). Favorablemente, y en dependencia de sus individualidades, esta ambivalencia hace de sus discursos músico-culturales vías creativas de mayor tendencia intercultural e hibridación, entendiendo esta última desde la propuesta teórica moderna de García Canclini como: aquellos «procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (2001: 14). Téngase en cuenta, en este mismo sentido, la advertencia que suscribe el citado autor al afirmar que: «[La] multiplicación de oportunidades para hibridarse no implica indeterminación, ni libertad irrestricta. La hibridación ocurre en condiciones históricas y sociales específicas, en medio de sistemas de producción y consumo que a veces operan como coacciones, según puede apreciarse en la vida de muchos migrantes» (ibídem, 22).

Con estas líneas García Canclini subraya, en cierta forma, la idea de las condicionantes que operan en la producción de los creadores migrantes. Sus inserciones e intercambios con nuevos ámbitos de escuchas, públicos y mercados. En otras palabras, nuevas dinámicas de producción-recepción artística que exigen a los creadores, en este caso a los compositores estudiados, adoptar códigos foráneos y reinventar/resignificar los suyos propios, dando lugar a nuevas relaciones de sentido y una mayor diversidad de discursos y perspectivas sonoras.

La última de las figuras presentadas por Grossberg es precisamente la de la «diáspora», relacionada estrechamente con el cruce de fronteras desde una intención más diacrónica. Bajo la perspectiva crítica de este autor:

> […] la diáspora hace hincapié en la fluidez y la intencionalidad históricamente espaciales de la identidad, su articulación con las

> otras estructuras de movimientos históricos (ya sean obligados o elegidos, necesarios o deseados). La diáspora vincula la identidad a la ubicación y las identificaciones espaciales, a «historias de cosmopolitismos alternativos y redes de diásporas» (2003: 156).

Dentro de esta perspectiva, la visión histórica de una identidad singular, plenamente constituida y portadora de sus rasgos culturales distintivos, se articula dentro de la dinámica moderna y predominante de lo relacional, cosmopolita e incompleto. Este es un rasgo significativo en el estudio de los compositores abordados y los rasgos definidores de sus discursos musicales, marcados en gran medida por sus experiencias diaspóricas. A ello se unen sus pertenencias originarias a una cultura insular, con todo lo que esto conlleva de aislamiento, y su formación dentro de un sistema político que en todo momento se precia de ostentar como baluarte de independencia y soberanía una cultura cien por ciento cubana. En palabras de Vanito Brown Caballero, integrante de la agrupación de música popular más conocida de la diáspora cubana de los noventa, Habana Abierta:[14] «[…] la verdad es que yo me he sentido especialmente cubano contrastándome con toda esta diferencia, toda esta contrariedad. Aquí he sacado mis resortes, mi esencia […]. Y eso me ha ayudado mucho a comprender mi cultura, mis valores, mi realidad. Sencillamente porque me estoy asomando desde otra ventana».[15]

En torno a ese eje de complejidad y heterogeneidad identitaria es que llega la obra de los compositores cubanos de la diáspora de los años noventa. Inmersas en redes de complejas conexiones transnacionales, sus realizaciones devienen en flujos continuos de multiplicidad de fragmentos, hibridez y cruces de fronteras. Sus nuevas maneras de hacer conducen sus obras, en tanto fuga rizomática en plena acción y (re)formación, al encuentro de expresiones musicales *différance* y transgresoras. Son las suyas obras en las que, en dependencia de las

[14] La agrupación de música popular cubana Habana Abierta, surgida en la conocida peña artística de 13 y 8 de El Vedado (La Habana), y radicada en Madrid desde 1996, constituye uno de los fenómenos de referencia de la diáspora artística cubana de la década de 1990. Su producción discográfica incluye los CD: *Habana oculta*, sello Nube Negra (1995); *Habana Abierta*, BMG Ariola (1997); *24 horas*, BMG Ariola (1999); *Boomerang*, EMI/Calle 54 (2005) y *1234, Habanabierta* (2011). Actualmente, dentro de sus miembros se hallan los músicos: Vanito Brown Caballero, Luis Barbería, José Luis Medina y Alejandro Gutiérrez. De sus antiguos miembros destacan: Boris Larramendi, Kelvis Ocha, Pepe del Valle y Andy Villalón.

[15] Citado del documental: *Voces de un trayecto*, de Alejandra Aguirre Ordónez, Madrid, Producciones Atalaya, 2007-2009, minuto 23:37.

particularidades estilísticas de cada compositor, persiste la intermediariedad y oscilación entre dos nociones fundamentales:

1. Prospectiva (de integración): en tanto el sujeto marca su otredad con respecto a su cultura de origen, lo que favorece la asimilación de la nueva cultura.
2. Retrospectiva (de no integración): en tanto el sujeto marca su otredad con respecto a su cultura de acogida, en favor de mantenerse apegado a su cultura originaria.

Estas dos nociones creativas fueron definidas por el ensayista Gustavo Pérez Firmat en su análisis sobre la creación literaria de la emigración cubano-americana como «literatura de inmigrantes» y «literatura del exilio» (Pérez Firmat, 1998, s. p.), respectivamente. O, según este mismo autor, manteniendo al margen los matices conceptuales de exilio por él esgrimidos:

> […] dos maneras fundamentales de reaccionar ante el destierro: la ovidiana, que insiste en el vínculo inquebrantable entre devenir personal y destino nacional; y la plutarquiana, que diluye el extrañamiento del exilio en un cosmopolitismo reparador […]. Si Ovidio nunca deja de añorar a Roma, Plutarco se convence de que el mismo sol alumbra a todos los hombres en cualquier parte que estén (2000: 30).

En dirección opuesta a los pasos seguidos por este ensayista cubano-americano, que adopta como tercera noción creativa la «etnicidad» –en tanto: «cohabitación no conflictiva de elementos dispares, [que] se caracteriza por su dualidad e incluso por su duplicidad» (Pérez Firmat, 1998)–, el posicionamiento integrador al que se hace referencia en el presente trabajo funde lo prospectivo y lo retrospectivo en diversos niveles de reciprocidad y confrontación, por lo que, en lugar de «etnicidad», en esta páginas cabe mejor hablar de intermediariedad-frontera («fragmentación», «hibridez» y «diáspora») como referente de un tercer posicionamiento creativo/discursivo musical, marcado por la trama diacrónica y sincrónica de afiliaciones identitarias diversas. En efecto, discursos «doble[s] o múltiplemente situado[s]» (Cornejo, 1996: 841) que ofrecen a estos compositores la posibilidad de abrir un espacio de creación más heterogéneo, actualizado e intercultural en el devenir de la música cubana de concierto.

2. CREACIÓN MUSICAL Y REVOLUCIÓN IDEOESTÉTICA EN CUBA: LOS MAESTROS DE COMPOSICIÓN DEL ISA (1980-1990)

2.1. El ámbito académico y multidisciplinario del ISA y el Departamento de Composición Musical

En las postrimerías del pasado siglo (1988-1996), los jóvenes compositores Ileana Pérez Velázquez, Louis Aguirre, Keyla Orozco, Eduardo Morales-Caso y Ailem Carvajal ultiman sus estudios profesionales en el Departamento de Composición Musical del Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana, reconocido desde muy pronto por sus logros artísticos y pedagógicos. En el entorno de esta institución académica, estos compositores sistematizan por vez primera el conocimiento de técnicas y herramientas indispensables para el futuro de su profesión. Aquí, disfrutaron y padecieron la paradoja de un contexto sociocultural pródigo en interrelaciones artísticas, voluntades políticas y educativas, y extremas privaciones económicas.

El ISA abrió las puertas de un espacio cultural excepcional a aquellos estudiantes; un espacio cuyo diseño vanguardista de estilo geométrico orgánico, ideado por los arquitectos cubano e italianos Ricardo Porro, Vittorio Garatti y Roberto Gottardi, es reconocido en la actualidad como una de las experiencias arquitectónicas más prodigiosas de la época posrevolucionaria cubana (foto 2).

Desde el año 1976 el ISA acoge a estudiantes de música, danza moderna, ballet, artes plásticas, artes escénicas, artes circenses y medios de comunicación audiovisual de todo el país. Su localización al margen oeste de la bulliciosa urbe habanera, en el reparto Cubanacán (municipio Playa), hace de su entorno un enclave idóneo de convivencia artística multidisciplinar y de creatividad. Aguirre, uno de los integrantes del grupo de compositores aquí estudiado, así lo recuerda:

> El ISA fue un paraíso para mí. Fui feliz allí, y me di cuenta muchos años después. Sobre todo cuando escucho las pocas obras que

dejé vivas de esa época. El intercambio entre artistas de otras especialidades para mí fue vital, creo que tuve más amigos pintores, escritores y actores, que músicos. Un lugar que te brindaba las posibilidades mayores de libertad y conocimiento en un país como Cuba. El ISA era posiblemente el lugar más abierto y permisible de la Isla. Fue la manera de entrar en contacto con una literatura de autores de escasa circulación en el país: Kundera, Pasternak, Shalamov, Milosz, Borges, Lezama Lima, Piñera, Herling-Grudzinski, etc... Hoy me doy cuenta de que el ISA fue una época de sueños, de una utopía que aún conservo. Una época donde los profesores, grandes artistas e intelectuales como Harold Gramatges, Armando Suárez del Villar, Carlos Fariñas, Orlando Suárez Tajonera, Roberto Valera y otros tantos profesores rusos, no escatimaban tiempo para dedicarse a cultivar nuestro intelecto y talento. Donde no había fin de semana que te dedicaran sin el menor signo de fastidio, si era necesario. ¡Fue algo increíble! Nunca más he visto algo similar. He estudiado en varios conservatorios y países, y he conocido muchos grandes compositores internacionales, pero ese desapego altruista con su propio tiempo, no lo he encontrado jamás en nadie. Todos miran el reloj (2013a).



Foto 2. Vista panorámica de la facultad de Artes Plásticas del ISA, La Habana. (Foto del Archivo Vittorio Garatti).[1]

[1] Véase Latin America in Construction: Architecture 1955-1980, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, en <https://www.archdaily.com/606178/latin-america-in-construction-architecture-1955-1980>. Última consulta: 21/7/2015.

Sumidos en la actividad de un contexto artístico tan singular, los noveles compositores venidos de diferentes ciudades de la Isla entran a formar parte de uno de los núcleos vitales del quehacer musical contemporáneo cubano: el Departamento de Composición Musical del ISA. Bajo la dirección del compositor Carlos Fariñas (1934-2002), su claustro reúne por entonces un colectivo académico intergeneracional de figuras como Harold Gramatges (1918-2008), Félix Guerrero (1916-2001), Roberto Valera (1938), José Loyola (1941) y Jorge López Marín (1949). Estos maestros, de una u otra forma, ya contaban con la experiencia de haber formado otro grupo de autores de referencia de la composición musical cubana, como Jorge Garciaporrúa (1938), Magaly Ruiz (1941), Carlos Malcolm (1945), Juan Piñera (1949), José Ángel Pérez Puente (1951), Julio Roloff (1951), Guillermo Fragoso (1953), Gonzalo Rubalcaba (1963), Joaquín Clerch (1965) y Julio García Ruda (1965).

Las privaciones de medios materiales para el desarrollo musical y creativo de los estudiantes fueron en todo momento, y siguen siendo en la actualidad, una de las constantes del Departamento de Composición Musical del ISA. «Ver una partitura para orquesta era algo excepcional», comenta la compositora Pérez Velázquez (2013), mientras rememora el hecho de haber tenido apenas en sus manos una partitura orquestal del siglo XX durante sus años de estudio (1983-1988). Según esta misma compositora: «La tecnología no llegó al ISA hasta un año después de mi graduación de composición [1989]. Siempre me interesó mucho la música electroacústica, pero por mucho tiempo no tuvimos acceso a ella» (ídem).

Por su parte, Aguirre (2013a) detalla: «Todo era muy rústico: LP que sonaban con una fogata adicional, ante lo cual Harold pedía en sus clases de Audiciones Analíticas abstracción total a los ruidos no escritos en la partitura; alguna cinta, cuando éramos afortunados, y algunas partituras, sobre todo de la escuela polaca de composición» .

A pesar de estas carencias, los jóvenes estudiantes del ISA desarrollaban actividades alternativas como resultado de sus motivaciones y necesidades personales de superación profesional. Entre estas, Pérez Velázquez rememora una de significación especial en entrevista reciente publicada en los Estados Unidos:

> I had a wonderful group of friends in Havana who loved contemporary music. After school was over, starting at 10 PM, we would get together, and play all kinds of contemporary music. I had a friend, who also became a composer—he is now in Spain—Fernando Rodriguez. He became the president of this club. It was called the Club Federico Smith, with members a few years older

> than me—I was the little girl joining the group. We would stay up until 2 AM listening to «From the Canyons to the Stars»—pieces that the school didn't play for us—the recordings probably came from Federico Smith, an American in Cuba, who had died—all kinds of contemporary music. We did not have the scores for a profound analysis of these works but I was exposed to a lot when I was fourteen.[2]

No obstante, es de reconocer que la dinámica de actividades escolares y extraescolares que confería dicho Departamento a sus miembros también era de tener en cuenta, como afirma el compositor Morales-Caso (2013):

> En mis años de estudio [1988-1994] se realizaban conciertos de estudiantes del Departamento de Composición en conjunto con otros departamentos y especialidades artísticas extramusicales, concursos dirigidos hacia la investigación y la creación artística, como el Concurso Musicalia, de frecuencia anual, y cursos impartidos por prestigiosos intérpretes y compositores extranjeros.

Otras actividades significativas que entraban en conexión con el Departamento de Composición Musical del ISA eran el Festival de Música Contemporánea de La Habana y el Concurso Nacional de Composición, organizados anualmente por la Uneac. Estos certámenes propiciaban a estudiantes y profesionales la oportunidad de descubrir obras inéditas o desconocidas para ellos, así como compositores extranjeros del antiguo bloque socialista europeo, fundamentalmente. Por otra parte, estos encuentros les permitían obtener premios y menciones, lo que daba mayor crédito a sus nacientes obras. A modo excepcional, debe mencionarse el Primer Concurso de Juventudes Musicales celebrado en La Habana en 1988, cuyo primer premio permitió la participación de la compositora Pérez Velázquez en el Internacional

[2] «Tuve en La Habana un grupo de amigos maravillosos que amaba la música contemporánea. Después que la escuela terminaba, nos reuníamos a partir de las 10:00 de la noche a tocar todo tipo de música contemporánea. Tuve un amigo que también se hizo compositor, Fernando Rodríguez *[Archi]*. Está ahora en España. Él devino presidente de este club, al que llamaron Club Federico Smith, con miembros unos años más viejos que yo. Yo era la niña que unía el grupo. Nos quedábamos hasta a las 2:00 de la mañana escuchando *Des canyons aux étoiles*, así como otras piezas que la escuela no tenía para nosotros. Las grabaciones probablemente vinieron de Federico Smith, un [compositor] americano [radicado] en Cuba que ya había muerto. En las clases de música contemporánea no teníamos las partituras para un análisis profundo de estas obras, pero al menos estuve expuesta a mucho cuando tenía catorce años» (Moore, 2009, traducción del autor).

Camp de Juventudes Musicales y el Festival Béla Bartók, este último celebrado en la ciudad de Szombathely, Hungría.

Sin embargo, y muy a pesar de estos esfuerzos mutuos, la realidad predominante de este contexto profesional se reconoce notablemente compleja, sobre todo, si se toman en cuenta sus carencias y posibilidades de expansión, como lo explicitan los propios maestros del Departamento de Composición en palabras pronunciadas en 2002: «Aquí, desgraciadamente, los muchachos escriben la música y no la oyen. Tienen una gran desventaja que yo no sé cuándo se podrá resolver», afirma Roberto Valera en dicha ocasión (en Medero, 2003: 17),[3] mientras Carlos Fariñas reconoce:

> Los estudiantes de Composición nuestros [...] se gradúan de composición sin oír sus obras. Los directores de orquesta se gradúan de Dirección Orquestal sin haber dirigido orquestas. Yo creo que es un problema académico y cultural grave, que llevamos en eso [...]. Por lo menos, durante los veinticinco años del ISA nunca se ha resuelto. Yo creo que es muy difícil, realmente, hablar de jóvenes compositores, como de cualquier viejo también porque ni los jóvenes conocen a los viejos, ni los viejos o menos jóvenes tampoco tienen acceso amplio a lo que pasa, salvo cuando trabajas directamente con un alumno con un grupo de alumnos que conocen lo que van haciendo.

Pese a las carencias, el grupo de estudiantes de composición del ISA recibió durante sus cinco años de formación las enseñanzas personalizadas de tres protagonistas fundamentales de la tradición musical académica cubana: Harold Gramatges, Carlos Fariñas y Roberto Valera; trilogía de compositores-pedagogos cuya experiencia profesional abarca buena parte del desarrollo de la música de concierto de la Isla, desde los años republicanos de la primera mitad del siglo XX hasta los años noventa del llamado Período Especial en Tiempos de Paz. Es esa singularidad lo que convierte a cada uno de los jóvenes compositores estudiados en depositarios de una herencia composicional valiosa y excepcional.

Con Gramatges los jóvenes compositores aprenden el gusto por las formas musicales neoclásicas, las sonoridades características del mundo hispanoamericano y la visión de una estética-conceptual

[3] Transcripción del coloquio sobre música académica cubana que se llevó a cabo en el Salón de Actos del ISA el 17 de abril de 2002, con la participación de los compositores Harold Gramatges, Carlos Fariñas y Roberto Valera, donde fungió como moderador el musicólogo Jesús Gómez Cairo, director del Museo Nacional de la Música y vicepresidente del Instituto Cubano de la Música.

contemporánea de ámbito extenso. Con Fariñas, el posicionamiento de técnicas y estéticas compositivas de vanguardia, con especial atención en la producción musical electroacústica, además de un tratamiento exigente de las formas musicales clásicas. Con Valera, por su parte, la referencia de un hacer musical contemporáneo de formación sólida y renovada identificación con el entorno sociocultural cubano.

De ese legado pedagógico y musical inestimable, uno de los elementos que mejor se aprecia en la obra de los compositores estudiados en el presente trabajo es el sentido de identificación estética con la amplia cultura cubana. Este rasgo adquiere importancia cuando se advierten los años y las fronteras que separan la producción compositiva actual de dichos creadores con la de aquellas etapas inaugurales de formación profesional. Sin embargo, es la difícil realidad sociocultural de dicho momento, centrada a finales de la década de los ochenta e inicios de la de los noventa, lo que verdaderamente llama la atención en este sentido. Téngase en cuenta que este grupo de estudiantes tuvo entre sus desafíos ineludibles enfrentar una crisis de identidad social e ideológica de magnitud profunda, la cual marcó pautas bien diferenciadoras entre las experiencias ideoestéticas de sus preceptores, protagonistas de las décadas de mayor apogeo político, social y vanguardista del arte dentro de la revolución socialista cubana (1960 y 1970), y la realidad ideológica y ética que vivía la sociedad de la isla caribeña en los años noventa, sumida en lo que sería su momento de mayor declive.

A diferencia de las décadas de los sesenta y setenta, la crisis que caracterizó el inicio de los años noventa no posibilitó la subsistencia del legado nacionalista entronizado a lo largo y ancho del hacer cultural de la Isla. A los estudiantes de composición del ISA de estos años les instigó el reto generacional de enfrentar una situación ideológica y cultural plagada de escepticismos y cambios radicales, completamente inversa a las experiencias y motivaciones de sus maestros. En estos momentos, la sensibilidad política de vanguardia de décadas precedentes no encuentra las mismas motivaciones en el hacer artístico de avanzada.

Con el llamado Período Especial el canon de la política cultural cubana, defendida hasta entonces como baluarte de la expresión nacional, no halla en las nuevas generaciones de artistas e intelectuales del país su respaldo de antaño. De ahí que la joven manifestación artística de estos años no se asuma como expresión de la nación o como genealogía político-social. Lejos de su vocación ideológica profunda, el arte cubano de estos tiempos difíciles se define por una inserción creciente en el mercado internacional, así como por un sustancial contenido de crítica social (cf. Hernández-Reguant, 2009). En el ámbito musical de la Isla este hecho se hizo verdaderamente notorio en el quehacer popular.

Es a propósito de esta compleja trama que se toman como referencia las palabras enunciadas por Carlos A. Aguilera, escritor cubano de la

generación de los años setenta, al referirse en una entrevista reciente al surgimiento extraoficial de uno de los proyectos poético, literario y teatral más significativos de esta época:

> La idea de *Diáspora(s)* surge a principios de los noventa, en La Habana, influidos entre otras cosas por la ausencia de debate o reflexión dentro del campo literario cubano del momento. Nos interesaba la noción de autor, los límites entre los géneros, la relación modernidad-postmodernidad, la guerra contra el canon nacional y la estatalización de la cultura, lo civil como recurso literario y político, [y] la discusión (o mejor, la no-discusión) sobre «lo cubano» (en Cabezas, 2013: 105).

En contraste con esta realidad inexorable, el legado recibido por los estudiantes de Composición de estos años finales del siglo XX respondió, fundamentalmente, a la experiencia acumulada por sus maestros durante las décadas que precedieron y sucedieron la fecha clave de 1959. De ahí que, abordar las figuras de Harold Gramatges, Carlos Fariñas y Roberto Valera como compositores-pedagogos de las recientes generaciones de creadores del ISA, formados dentro del ideal revolucionario del país, implica ahondar en las singularidades de sus contextos históricos e ideoestéticos de desarrollo profesional. Estas son las vivencias que hoy en día constituyen, de forma directa o indirecta, la génesis de la actual hornada de compositores cubanos de dentro y fuera de la Isla.

2.2. Harold Gramatges

El contacto de los estudiantes de composición del ISA con la figura de Harold Gramatges (foto 3) es, quizá, uno de los puntos más sobresalientes de su formación como artistas y creadores. De este maestro singular, por entonces septuagenario, bebieron los jóvenes la herencia de un itinerario profesional intenso ya que, además de compositor, fue un excelente pedagogo y gestor cultural. Ampliamente conocida en el orbe musical hispanoamericano, la obra de Gramatges abarca desde la época de los ilustres maestros del sinfonismo moderno cubano, Alejandro García Caturla (1906-1940) y Amadeo Roldán (1900-1939), hasta el año exitoso de 1996, fecha en la que pasa a ser el primer compositor en recibir el Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria de la Sociedad General de Autores y Escritores (SGAE). De modo que, penetrar en el vasto universo gramatgiano significó para los nuevos compositores el acceso a una órbita creativa de madurez y trascendencia histórica.

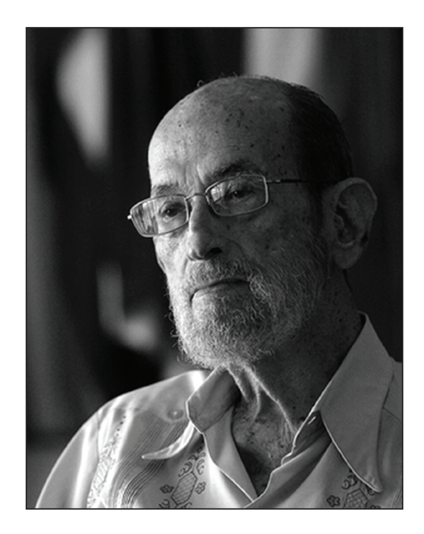


Foto 3. Harold Gramatges (1918- 2008), compositor y pedagogo cubano.[4]

Gramatges, que al decir de Alejo Carpentier es «muy cubano en cuanto al carácter y el temperamento», a pesar de estar «dotado de un apellido perfectamente impronunciable para un criollo» (1972: 346), fue el depositario de una herencia musical que en mucho marcó su estilo compositivo de concepción estructural neoclásica y delineado carácter cubano. Esta herencia emergió de las aulas del Conservatorio Municipal de La Habana, a raíz de la consolidación del grupo conocido como Renovación Musical.

2.2.1. La herencia neoclásica de Renovación Musical

En torno a la órbita de Renovación Musical, que duró oficialmente de 1942 a 1948, Gramatges fue partícipe de una ardua formación composicional bajo el cuidado del compositor y pedagogo catalán José Ardévol (1911-1981), nacionalizado en Cuba desde la década de los treinta. Junto a él integraron este grupo otros jóvenes compositores, entre quienes se cuentan: Serafín Pro (1906-1977), Enrique Aparicio Bellver (1909-1990), Gisela Hernández (1912-1971), Edgardo Martín (1915-2004), Virginia Fleites (1916-1966), Argeliers León (1918-1991), Hilario González (1920-1996), Julián Orbón (1925-1991), Dolores Torres (1922-¿?) y Juan Antonio Cámara (1917-¿?).

Este conjunto de compositores tuvieron la oportunidad de instruirse con rigor académico en técnicas de composición musical, esencialmente

[4] Foto tomada de *En Caribe: Enciclopedia de historia y cultura del Caribe*. En línea: <http://www.encaribe.org/es/Picture?idImagen=2532&idRegistro=205>. Última consulta: 21/7/2014.

centradas en aspectos formales neoclásicos, por lo que muchas de sus obras respondieron, principalmente, a modelos genéricos como la fuga, el *ricercari*, la variación, la suite, el rondó, la sonata, el concierto o la sinfonía, y todo ello bajo un estilo sonoro predominantemente riguroso y objetivista. Así puede apreciarse según su particular estilo, los *Tres ricercari* (1936) para orquesta de cuerdas de José Ardévol o la *Sonata* para clavicémbalo solo (1942) de Gramatges, obra con la que este último autor obtuvo una beca de estudios de Composición y Dirección Orquestal en los Estados Unidos con los maestros Aaron Copland y Serguei Koussevitzky.

De todos los alumnos del grupo, Gramatges reconocía haber sido el más fiel al pensamiento organizativo y arquitectónico del maestro catalán (cf. Guzmán, 2008: 50-54), y afirmaba:

> Los compositores de mi generación (surgidos en los años 40), respondíamos a una posición basada en una «objetividad» musical donde la forma, concebida como sustento universal del orden, integración y vida de la obra, actuaba en función de un preciso tratamiento de los elementos sonoros [...] donde se conjugaban la politonía, la poliarmonía, la polirritmia y el modalismo, cuyas bases habían constituido el fundamento de las enseñanzas recibidas por nosotros de José Ardévol (1997: 113).

Renovación Musical vino a ser en la década de 1940 uno de los ejes fundacionales de la vanguardia musical cubana. Tal como ocurrió en muchos países latinoamericanos, para quienes el grupo de compositores liderado por Ardévol pudo constituir un referente significativo, y no precisamente «el movimiento más fecundo y activo [...] que podamos hallar en todo el ámbito musical del Continente», como afirma Alejo Carpentier en «Breve historia de la música cubana»[5] (en Giro, 2009: 88). No debe olvidarse que alrededor de estos años ya existían en América Latina grupos similares en reconocimiento y trayectoria estética de vanguardia. Entre ellos la Agrupación Nueva Música y el Grupo Música Viva, fundados en 1937 y 1939 por Juan Carlos Paz (1901-1972) en Argentina, y Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) en Brasil, cuyas obras albergaron la significación de introducir el dodecafonismo en la región.

A diferencia de los grupos de vanguardia latinoamericana mencionados, Renovación Musical se identificó con una estética neoclásica de

[5] El texto original pertenece a Arturo Alfonso Roselló y Juan Joaquín Otero: *Libro de Cuba: una enciclopedia ilustrada que abarca las artes, las letras, las ciencias, la economía, la política, la historia, la docencia y el progreso general de la nación cubana*, Publicaciones Unidas, 1954.

corte hispánico y cierto matiz stravinskiano. Su concepción vanguardista se entronizó en la búsqueda de un discurso musical nacional, en el que no dejaron de estar presentes elementos de la tradición musical cubana. Sin embargo, su propuesta no alcanzó la dimensión transgresora y telúrica entablada con anterioridad por los afrocubanistas Roldán y García Caturla. Estos dos compositores constituyeron motivo de defensa y continuidad de la labor desarrollada por Renovación. La clave que justifica este desencuentro la ofrece años más tarde el musicólogo y compositor Argeliers León, al suscribir: «El nacionalismo que cultivamos los entonces jóvenes compositores cubanos surgió de nuevo sobre una búsqueda en lo que quedaba sin tocar del folclor urbano» (1982: 303).

Como sostiene León, la estética desarrollada por Renovación Musical se propuso abordar un entorno sonoro diferente al que antes habían explotado sus predecesores afrocubanistas. Aunque, paradójicamente, sus intenciones manifiestas señalaran lo contrario: «Nosotros salimos del Grupo Minorista, del pensamiento de Fernando Ortiz, de Roldán y de Caturla», afirma Gramatges (en Guzmán, 2008: 54). Lo cierto es que su línea estética se identificaba por un rechazo palpable de la vertiente romántica y sentimental, asociada entonces con discursos exóticos de marcada intención rapsódica y color local. Su búsqueda era identificación con la racionalidad, sustentada en principios formales clásicos y la absorción de antecedentes hispánicos como vía de inserción de la música cubana en el ámbito internacional.

La afirmación de Renovación en las vanguardias españolas se hace claramente notoria en el uso de la poesía de clásicos de la literatura hispánica y de autores pertenecientes a la Generación del 27. En contraposición con ello, el acercamiento en sus obras a la poesía cubana del siglo XIX y la poesía afrocubanista de Nicolás Guillén, José Sacarías Tallet o Emilio Ballagas manifiesta incidencias menos significativas. El proyecto de búsqueda de este grupo de compositores, orientado en buena medida a aquello que «quedaba sin tocar del folclor urbano», evidenciaba sus preferencias ideoestéticas excluyentes, en pos de una supuesta universalización, especialmente de su mentor principal, Ardévol, a quien le antecedía una formación europea apartada en gran medida de presupuestos estéticos de connotación folclórica y popular. Esta razón substancial es subrayada por Gramatges al manifestar:

> José Ardévol vino con la España de Falla mezclada con un mundo musical universal. Su preocupación fundamental era la estructura de la obra, el aspecto formal [...] quería acabar con lo que se diluía y sus moldes eran los clásicos. Trajo de lo español, pero los catalanes primero son catalanes y después españoles. Los catalanes tenían otra visión, le huían al folclor directo, eran más

> schönbergianos. […] Había una cultura centroeuropea en Cataluña que no tenía que ver con Madrid. Barcelona era una cosa y Madrid otra como focos de música contemporánea. Aquellos seguían la tradición de Falla y en Barcelona se separaban un poco del folclor. Ardévol era catalán, pero tenía a Madrid metido en la sangre también, al fin y al cabo era español (en ídem).

El sustrato de tan exquisita contradicción puede disfrutarse hoy en obras como *Sonata para guitarra*, concebida por el maestro catalán en el año 1948. Junto al resto de creaciones que conforman su etapa neonacionalista (1946 a 1957), reconocida así por el propio Ardévol, esta obra revela una «unidad conceptual y creativa, donde España y Cuba se muestran en una relación alternante o interactuante» (Eli, 1999, I: 620). Una relación en la que resultan fáciles de advertir alusiones sucesivas tanto al estilo de un Falla o un Soler, como de los punteados guajiros y soneros cubanos, sin dejar de lado las concepciones formales y contrapuntísticas minuciosas que caracterizan el discurso ardevoliano.

El predominio de esa síntesis conceptual y creativa hispano-cubana permite divisar el punto relevante de la estética neonacionalista ejercida por Ardévol y su grupo de compositores. A diferencia del afrocubanismo de Roldán y Caturla, sus obras muestran una inclinación persistente hacia expresiones musicales más distintivas del ámbito sonoro rural cubano, como expresión representativa de «lo nacional». Sus exploraciones confluyeron armoniosamente con la naturaleza musical originaria del maestro Ardévol, más ajustadas al universo sonoro de las expresiones musicales de la campiña cubana, de claro antecedente hispánico.

Debe recordarse que por estos mismos años republicanos tenía lugar en el ámbito de la literatura cubana la gestación de otro importante colectivo de intelectuales: el Grupo Orígenes (1944). Liderado por José Lezama Lima, este gremio perseguía entre sus objetivos la búsqueda de «lo cubano» desde un fundamento teológico y trascendental. Su perspectiva se enraizaba en la concreción de un supuesto «mito de la insularidad» como aporte a la idiosincrasia social y cultural de la nación cubana. Curiosamente, a este grupo literario permanecieron vinculados algunos integrantes de Renovación Musical, entre los cuales sobresalen los de origen español: el catalán Ardévol y el asturiano Julián Orbón. De esta relación interdisciplinar salieron obras como *Forma* (1942), ballet para coro y orquesta sinfónica compuesto por Ardévol con texto del poeta Lezama Lima.

Por esto, no resulta difícil reconocer en obras futuras de muchos de los integrantes de Renovación la presencia de rasgos métricos, rítmicos

y melódicos de géneros tan representativos de la música cubana de antecedente hispánico como la guajira, el punto o el zapateo, por citar solo los más generales. Bastaría con mencionar algunas realizaciones del catálogo de Gramatges para hacer valer tal afirmación: *Serenata* (1947), para orquesta de cuerdas; *Tríptico* (1954), canciones para soprano o barítono y piano, con texto de José Martí; *Suite cubana para niños* (1956), para piano solo; *Sonatina hispánica* (1957), para clave solo; *Dos canciones* (1965), para coro mixto, con texto de José Martí; *El arpa milagrosa* (1986), para guitarra sola; *Para la dama duende* (1974), concierto para guitarra y orquesta, y *Canto elegiaco* (1997), cantata para soprano, barítono, coro mixto y orquesta, con texto de Federico García Lorca.

Sin embargo, esta realidad predominante no pretende desautorizar en ningún sentido el hecho de que también se dieran dentro de estos marcos académicos realizaciones identificadas con el acervo cultural afro y popular urbano. De ahí la existencia de obras como: *Sonata en* la *menor* (1942) de Hilario González, concebida para piano solo, con una «visión muy personal, nada apoyada en citas, de los ritmos afrocubanos» (Carpentier, 1972: 342); *Pregón* (1943) de Julián Orbón, sobre textos del poeta afrocubanista Nicolás Guillén, para voz, flauta, oboe, fagot, trompa y piano; *La conga de Jagua* (1944) de Edgardo Martín, para dos pianos e inspirada en uno de los géneros representativos del arte popular y festivo cubano; las *Sonatas a la Virgen del Cobre* (1946) de Argeliers León, para orquesta de cuerdas y piano; *Dos danzas cubanas* (1948) de Harold Gramatges, para piano solo, y, por citar los ejemplos más significativos, la canción para voz y piano de José Ardévol *¡Ay señora, mi vecina!* (1948), con texto de Nicolás Guillén, en la que el compositor gravita en torno al género por excelencia de la música popular cubana, el son.

Debe aclararse que lo sustancial aquí no está determinado por el hecho de si estos compositores trabajaron uno u otro tipo de material folclórico musical, ya sea urbano (de ascendencia africana) o rural (de ascendencia hispana); sino por limitarse a retomar un ámbito poco trabajado dentro de la creación musical nacionalista, en este caso el rural (hispano), sin llegar a ofrecer aportaciones equiparables a las alcanzadas por sus antecesores afrocubanistas. En realidad, no puede afirmarse que la obra de este enclave artístico se corresponda abiertamente con el hacer estético y social predominante de los años cuarenta republicanos; época en la que tuvieron lugar, entre otros hechos de trascendencia fundacional para la cultura cubana, las publicaciones del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), de Fernando Ortiz, y *La música en Cuba* (1946), de Alejo Carpentier, y desde el ámbito de las artes plásticas, la producción habanera de Wifredo Lam

sobre temática afrocubana y surrealista, entre cuyas obras sobresale la célebre *Jungla* de 1943.

Según afirma Antonio Benítez Rojo, el inicio de la década de los cuarenta del siglo pasado fue:

> […] un año auspicioso para Cuba, pues es el año de puesta en vigor de una nueva Constitución. Entre las mejoras sociales y políticas que esta establecía, figuraban la prohibición de la discriminación racial y la libertad de cultos [afrocubanos]. No hay duda de que las demandas de la población de color, la cual había participado en el proceso constitucional, contribuyeron a estas libertades. Pero también contribuyó la popularización de la cultura afrocubana. […] La década de 1940 puede verse en Cuba como un período de consolidación nacional. Es cierto que, a pesar de la nueva Constitución, el negro continuó siendo víctima de la segregación racial, pero no en la esfera pública, no en la manera abierta y generalizada de los años anteriores. Los tiempos habían cambiado, y ya muchos apreciaban el rol cultural del negro en la integración de la nación (1998: 384).

En la producción musical de los integrantes de Renovación Musical se dio una concepción estética de «lo nacional» variable en profundidad y revitalización. En su lenguaje neoclásico-nacionalista no fueron precisamente la hondura y el dominio penetrante de los elementos autóctonos de la cultura musical cubana sus rasgos más distintivos. Esto, desde luego, y bajo ningún sentido, conduce a atenuar su aportación estética y técnica imprescindible en el devenir histórico de la creación musical académica cubana.

En todo caso, hay que reconocer que «ese neoclasicismo [nacionalista] no logró la adhesión unánime de los compositores del grupo, muchos de los cuales [especialmente León y González] no rompieron con los lazos que los unían a las tradiciones representadas por Roldán y Caturla» (Eli y Gómez, 2002: 149). Su ajustada propuesta de «lo nacional» trajo consigo desentendimientos internos y, junto a esto, críticas de muchos de los compositores que posteriormente les sucedieron, en especial, los vinculados al núcleo de la vanguardia musical cubana de los años sesenta y setenta. Al respecto, Gramatges expone:

> Se nos acusó de «practicar un folklorismo localista», de «adoptar como divisa la negación sistemática» del trabajo realizado por Roldán y Caturla, «en aras del neoclasicismo»; de que «la producción posterior [a Caturla y Roldán], salvo alguna que otra obra aislada, en vez de constituir un desarrollo representa en

realidad un estadio anterior a las obras fundamentales de estos compositores». También se nos señalaba que «ellos [nosotros] negaron el siglo anterior [sic] para ir a buscar sus fuentes en etapas más pretéritas aún».

[…]

[Olvidando que], para llegar al uso de nuevas técnicas –como sucedería con muchos de la «retaguardia»– era tácito transitar por diferentes etapas anteriores (Gramatges, 1997: 118-119).

Paradójicamente, es León, otro de los integrantes del grupo de Renovación, quien años más tarde sitúa el papel desempeñado por el grupo de Ardévol en el curso de la música académica cubana desde una perspectiva nacionalista. En su ya citado trabajo «Hacia una música en el pueblo», el musicólogo establece como hipótesis del nacionalismo musical cubano el símil de «una gran bisagra», en cuyo par de hojas se acogen los momentos más significativos del hacer musical nacionalista de la Isla. De una parte, León identifica dicho momento con las contradanzas y danzas decimonónicas de Manuel Saumell (1818-1870) e Ignacio Cervantes (1847-1905); de otra, se inclina por el momento álgido de la vanguardia musical cubana de los sesenta y setenta, protagonizada por compositores como Leo Brouwer, Juan Blanco o Carlos Fariñas. De este modo, confiere el eje o «bisagra» de su imagen conceptual a la obra afrocubanista desarrollada por Roldán y García Caturla en las décadas de los años veinte y treinta.

Al trazar este perfil, León deja al descubierto el efecto de distensión que hoy puede estimarse, en el mejor de los sentidos, al papel desempeñado por aquellos compositores de la década de los cuarenta y cincuenta dentro de la concepción historicista del nacionalismo musical cubano. En todo caso, y por encima de cualquier tipo de ambivalencia, lo cierto es que no puede dejar de reconocerse que las realizaciones de aquellos compositores respondieron al propósito de buscar «una síntesis de algo que fuera solamente, desnudamente, cubano» y que «rehuyera lo que todavía había […] de elementos impresionistas y post-impresionistas» en la obra de los compositores identificados con la estética afrocubana (1982: 303).

Sin dejar al margen estas indagaciones ideoestéticas, no hay duda de que lo verdaderamente importante a destacar en estas páginas en torno a Renovación Musical es el cúmulo de experiencia aportada por Gramatges a los compositores noveles del ISA. Es en ese sentido que aquí se subraya el alcance de dicha experiencia gramatgiana, como vía fundamental de acceso de los jóvenes compositores a un espacio de creación musical de minuciosa concepción formal y estructural

neoclásica; rasgos que Gramatges supo enriquecer a su paso por cada nueva etapa creativa, en identificación con el universo sonoro hispanoamericano.

2.2.2. Nuestro Tiempo: sociedad cultural cubana de signo ideológico, nacional y contemporáneo

Todo aquel que ha tenido la oportunidad de acercarse a la obra y figura de Gramatges conoce que otro de los rasgos que ha marcado su expansión como compositor, pedagogo y gestor cultural ha sido su constante filiación intelectual con las premisas ideológicas del gobierno revolucionario de la Isla. Roles tan significativos dentro de su trayectoria profesional como: embajador y ministro plenipotenciario de la República de Cuba en Francia, asesor del Departamento de Música de la Dirección General de Cultura, director del Departamento de Música de la Casa de las Américas, presidente de la Asociación de Músicos de la Uneac o vicepresidente del Comité Cubano del Consejo Internacional de la Música (CIM), así lo evidencian. Y es que desde su juventud, Gramatges manifestó siempre su inclinación hacia un ámbito progresista y revolucionario, haciendo de su labor artística una acción ideológica y social.

Fueron aquellas premisas revolucionarias las que impulsaron la temprana labor de Gramatges como presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (1951 y 1960). Este grupo de intelectuales de izquierda tuvo como propósito fundamental, en sus inicios, la divulgación de las inquietudes estéticas y culturales de su momento histórico, con especial énfasis en la creación de un arte americano libre de prejuicios políticos o religiosos, si bien poco después sus motivaciones se encaminaron a convertirse en «frente de trabajo ideológico e intelectual y lucha sin cuartel contra el gobierno de [Fulgencio] Batista» (Gramatges, 1997: 108). De fuerte filiación con el Partido Socialista Popular, Nuestro Tiempo logró congregar un grupo nutrido de pintores, músicos, cineastas, escritores, bailarines y artistas del mundo del teatro, en medio de fuertes persecuciones por parte del Buró de Represión Anticomunista de la dictadura batistiana. Su área de actividad logró abarcar acciones tan disímiles como conferencias, conciertos, exposiciones, cursos, representaciones de teatro, cine-debates y varias publicaciones.

Dentro de la Sección de Música, se prestó especial interés a la divulgación de creaciones contemporáneas cubanas. Su directiva fue integrada por el director de orquesta Manuel Duchesne Cuzán (1932-2005) y los musicólogos y/o compositores María Antonieta Henríquez (1927-2007), Argeliers León, Edgardo Martín, Serafín Pro y Nilo

Rodríguez (1921-1997). Estos intelectuales dedicaron su esfuerzo a revalorizar los aportes musicales de los desaparecidos Roldán y García Caturla, y a la necesidad de promover el auge latente de una creación nacional. Su finalidad consistía, en lo fundamental, en hacer frente al menosprecio que el gobierno de turno infligía a la creación musical académica propiamente cubana. Con este objetivo, organizaron numerosas audiciones y conciertos públicos con estrenos de obras de artistas foráneos y nacionales. En sus programas destacan las obras de los jóvenes compositores de entonces: Fariñas, Brouwer, Héctor Angulo (1932), Gramatges y Blanco, quien cumplía también funciones de secretario de la sociedad.

Tal como afirma Gramatges en una entrevista realizada por Leonardo Acosta en 1976-1977:

> La Sociedad Cultural Nuestro Tiempo cumplió un rol histórico durante la dictadura batistiana [...] integró a una juventud que desarrollaba sus actividades artísticas y culturales en forma dispersa y en un medio hostil [...] en una república avasallada, viviendo un régimen de explotación y miseria semicolonial, [donde] la relación arte-pueblo se veía truncada por una clase privilegiada, erigida en «representante» de la cultura nacional. Conscientes de tales circunstancias y apoyada en una nutrida representación de la juventud comunista, Nuestro Tiempo acometió sus actividades con marcado ímpetu. Lo que entonces se denominaba *trabajo de frente único*, cumplió a través de esta institución una labor proselitista entre las masas juveniles, propiciando una influencia ideológica antimperialista y socializante, donde el hecho cultural, dentro de la masa popular, debía existir en función de algo más profundo que la simple creación artística (Gramatges, 1997: 107, cursivas del original).

Las filas de esta histórica sociedad cultural fueron engrosadas por destacados intelectuales cubanos, muchos de los cuales devinieron figuras claves y estratégicas de la cultura del país en su etapa posrevolucionaria. Vale destacar en este orden personalidades como la poetisa y ensayista Mirta Aguirre (1912-1980), directora del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba; la *Prima Ballerina Assoluta* Alicia Alonso (1920), directora del Ballet Nacional de Cuba; la escultora y ceramista Marta Arjona (1923-2006), directora de la Dirección de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de Cuba; el intelectual Alfredo Guevara (1931-2013), presidente fundador del Icaic y el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano; el cineasta Julio García Espinosa (1926-2016), viceministro de Cultura

y director de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños y, entre otros, el poeta Félix Pita Rodríguez (1909-1990), vicepresidente de la Uneac.

2.2.3. Legado pedagógico a estudiantes del ISA

De aquella exaltada experiencia político-cultural de la década de los cincuenta, que tiempo después (1960-1970) promulgaría la relación inexorable entre calidad técnica y rigor político e ideológico, Gramatges legó a los estudiantes del ISA el interés por una creación musical en confrontación perenne. Su visión mantuvo siempre una identificación estrecha con el entorno sociocultural e identitario cubano, sin dejar de estimular el interés por un contexto cultural internacional pródigo en diversidades posmodernistas. De su caudal ideoestético revolucionario, los estudiantes del ISA aprehendieron lo que por entonces se reconocería como esencial y trascendente del longevo compositor: «el respeto por la profesión […] [y su] visión de la obra de arte como hecho cultural» (Valera citado en Picart, 2002: 48).

A lo largo del catálogo compositivo de Gramatges, esa visión interrelacional entre la búsqueda de ámbitos heterogéneos de la cultura cubana y las tendencias internacionales del arte contemporáneo halló afirmación en muchas de sus obras. Sirvan mencionarse como ejemplos: *Tres preludios a modo de toccata* (1952), reconocida como «una de las obras fundamentales del pianismo cubano de la segunda mitad del siglo XX» (Amer, 1997: 32); *In Memoriam. Homenaje a Frank País* (1961), obra sinfónica escrita en París por encargo del gobierno revolucionario cubano e inspirada en la figura de este mártir, natural de la tierra natal del compositor, Santiago de Cuba; *Móviles I, II, III* y *IV* (1968-1980), ciclo de piezas para formato de cámara e instrumento solo vinculadas estética y estructuralmente al principio cinético del escultor estadounidense Alexander Calder (1898-1976), y *Diseños* (1976), obra para quinteto de viento y percusión dedicada al reconocido pintor cubano Servando Cabrera (1923-1981).

Desde su habitual claridad y concesión de palabras, Gramatges reconoce en una entrevista realizada en 2002 que el estudiante ideal de música:

> Debe ser una persona capaz de moverse cómodamente en el mundo de la cultura. Tiene que manejar ese espacio. Nadie puede decir que sabe mucho de música si no sabe de pintura, de literatura, de filosofía, y hasta de política. Si el alumno no se nutre, no se informa, no tiene capacidad de discernimiento

> ni puede digerir lo que le rodea, entonces ríete de lo que está pretendiendo hacer, porque ésas son las fuentes que alimentan el alma y la sensibilidad. Hay un centro misterioso en el alma a donde todo eso va a parar, y ahí se forma una alquimia que luego regresa convertida en creación, en arte (en Picart, 2002: 48).

Esta visión pedagógica es la que comparten como herencia los compositores formados en el ISA. En sus trasiegos diaspóricos cargados de retos y nuevas experiencias, las enseñanzas de Gramatges inspiran respeto en la obra de estos noveles compositores, desarraigados por razones disímiles de su entorno originario. Desde la ciudad de Madrid, Morales-Caso (2013) así lo evoca:

> A Harold me unió una excepcional amistad fundamentada en su extraordinaria labor humanística como intelectual, y como ser infinitamente sensible, capaz de comprender al hombre y a la sociedad desde todas las perspectivas posibles. […] Siempre he pensado que era un maestro para compositores ya formados, y que este tipo de vínculo, muy fructífero, es ideal para la proyección de las ideas y de la obra en sí, a partir de conceptos filosóficos, estéticos [y] sociales […] imprescindibles en la función comunicante de toda obra artística.

Por último, queda subrayar que es este Gramatges, al que algunos suelen señalar despectivamente por su compromiso político con el gobierno de la Isla, el mismo que hoy resuena en toda una generación de compositores, musicólogos e intérpretes como intelectual-pedagogo de reflexión inquieta, sabiduría generosa y visión flexible. Es este, el mismo Gramatges que en los años del Período Especial, justo cuando el gobierno cubano intentaba minimizar la emigración de numerosos jóvenes profesionales, no dudó en avalar con su firma los disímiles proyectos de salida al extranjero de sus exalumnos. Y, finalmente, el mismo que en el año 2002 expresó estas palabras ante la interrogante: «¿Hay algún momento especial en su faceta de profesor de música sobre el cual desee hablar, algo que le sea muy querido?»: «Sí, quiero mencionar los premios que han recibido algunos de mis alumnos, y que son una satisfacción eterna para mí. En este momento tengo seis que se encuentran trabajando por nuestra música fuera de Cuba, y eso lo recibo como una bendición del cielo. […] Cada noticia, cada premio, cada éxito de mis muchachos me llena de emoción» (citado en Picart, 2002: 47).

2.3. Carlos Fariñas

Otro pilar esencial en la formación de los estudiantes de composición del ISA de los años ochenta y noventa es el que corresponde a Carlos Fariñas (foto 4), figura imprescindible de la música contemporánea cubana. Este compositor comparte con Gramatges, uno de sus tantos maestros, el principio pedagógico de considerar la docencia como un verdadero acto creativo y enriquecedor: «Uno trata con tantas ideas como alumnos tiene, y con cada alumno tantas como al alumno se le ocurran. Eso le plantea constantemente a uno problemas nuevos, enfoques nuevos, individualidades, características totalmente distintas» (Fariñas, en Domínguez, 1999: 7).



Foto 4. Carlos Fariñas (1934-2002), compositor y pedagogo cubano.[6]

Fariñas dedicó a la enseñanza de la composición musical gran parte de su vida profesional e impartió clases ininterrumpidamente durante treinta y nueve años. Su compenetración con el núcleo docente del ISA es más que elocuente si se toman en cuenta los diferentes roles desempeñados por él junto a su labor pedagógica compositiva, a destacar: decano de la Facultad de Música del ISA, jefe del Departamento de Composición del ISA, fundador de la Cátedra de Dirección de Sonido del ISA, fundador y director del Estudio de Música Electroacústica y por Computadora (EMEC) del ISA y promotor de la introducción de la percusión cubana, así como del laúd y el tres cubanos a los estudios superiores de música del ISA.

[6] Tomada de la enciclopedia cubana *EcuRed*. En línea: <http://www.ecured.cu/index.php/Carlos_Fari %C3 %B1as>. Última consulta: 10/9/2014.

El grupo de compositores del ISA de la época abordada en el trabajo recuerda a Fariñas como un profesor de nivel técnico compositivo exigente y de vocación pedagógica entregada, lo que le convierte en referente ineludible de la formación inicial de los actuales compositores de la diáspora de la Isla. Aguirre (2013a) le identifica como «el compositor cubano de más sólido oficio de esa época». Mientras Pérez Velázquez y Morales-Caso reconocen como uno de sus legados fundamentales el permanente cuidado que dedican, desde entonces, a la selección, la organización y el desarrollo de los materiales musicales de sus obras. Su entrega como profesor era máxima, «con mucha convicción y sobre todo pasión», según Teresa Núñez (2013), una de las estudiantes de Composición de aquella generación que, a diferencia de la mayor parte de sus colegas, permanece actualmente en Cuba trabajando como profesora del Departamento de Composición Musical del ISA. «Al vuelo comprendía lo que habías querido hacer y por qué no lo habías logrado. Y te lo explicaba todo muy claramente. Se tomaba en serio ver tu pieza y orientarte. Eso te hacía respetarlo más todavía» (ídem).

Fariñas fue formado por una nutrida representación de compositores cubanos de ascendente estético neoclásico y/o neorromántico, fundamentalmente. Sobresalen entre ellos: Serafín Pro, Edgardo Martín, Argeliers León, Enrique González Mántici (1912-1974) y el propio Gramatges; además de José Ardévol, el compositor norteamericano Aaron Copland, y los rusos Dimitriv Kavalevski y Alexander Pirumov. Sin embargo, su aporte al grupo de compositores estudiantes del ISA viene marcado fundamentalmente por la experiencia que le acredita como uno de los protagonistas del movimiento artístico y sociocultural de la vanguardia musical cubana de los años sesenta y setenta. Junto a los compositores Leo Brouwer, Juan Blanco y el director de orquesta Manuel Duchesne Cuzán, foco germinal de esa vanguardia musical, Fariñas protagonizó el momento de mayor despunte en la creación musical cubana de concierto de todos sus tiempos. De ahí que abordar el alcance de su aportación al grupo de compositores del ISA demande un acercamiento inapelable a tan significativo contexto ideológico y cultural.

2.3.1. La vanguardia musical cubana: primeros años de una revolución política y cultural

El movimiento de la vanguardia musical cubana constituyó una auténtica puesta al día de la música de concierto en la isla centroamericana. Su empuje representó por años un jalón hacia un nivel de actualidad que, en su afán experimental, amplió significativamente las distan-

cias que le separaban tanto de la obra emblemática de Roldán y Caturla como de la pasada renovación ardevoleana de los años cuarenta. Según el director Duchesne Cuzán: «un rompimiento con la saturación sonora existente».[7]

La asimilación de procesos compositivos novedosos hizo que esta vanguardia musical se identificara desde un inicio con el quebrantamiento de la tonalidad y el uso de estructuras abiertas. Las técnicas y estéticas características de la música europea de la segunda posguerra fueron algunas de sus herramientas de trabajo más relevantes. De ahí el uso recurrente de procedimientos vinculados al «serialismo, puntillismo, aleatorismo, espacialismo, técnicas electroacústicas, estocástica» (Eli, 1986: 240); además de la utilización de nuevos tipos de grafías y técnicas extendidas en el tratamiento tímbrico de los instrumentos acústicos.

Las obras de Fariñas que hoy se reconocen como ineludibles de este movimiento de vanguardia son varias. Entre ellas: *Elegía* (1966), para piano solo; *Oda en memoria a Camilo* (1966), para orquesta sinfónica, elaborada sobre procedimientos seriales libres, fundamentalmente; *Tiento II* (1969), para dos pianos y percusión, galardonada con el segundo premio de la VI Bienal de Jóvenes Compositores de París (1969); *Relieves* (1967-1969), para cinco grupos de instrumentos, cuyos juegos de timbres y efectos estereofónicos se desarrollan a partir de relaciones aleatorias superpuestas y controladas; *Muros, rejas y vitrales* (1969-1972), para orquesta sinfónica, notable por su grafía, tratamiento aleatorio de matiz microtonal y riqueza tímbrica, y *Concierto para violín y percusión* (1976), ideado estructuralmente entre secciones contrastantes de marcada fuerza rítmica y lirismo virtuoso.

No cabe duda de que estas fueron las décadas de mayor apogeo y actividad músico-cultural en la historia revolucionaria cubana. Para el primer lustro de la década de los sesenta ya se contaba en Cuba con instituciones culturales de tan alta envergadura como: la Casa de las Américas, fundada en 1959; el Ballet Nacional de Cuba, 1959; el Icaic, 1959; la Uneac, 1961; el Consejo Nacional de Cultura (CNC), 1961 y el complejo de Escuelas Nacionales de Arte, 1962. En el ámbito propiamente musical de concierto, siguen a la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1959, entre otros, la Orquesta de Cámara Nacional, el Coro Polifónico, el Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo, la Camerata Brindis de Salsas y el Cuarteto Amadeo Roldán.

Sobre esta dinámica surge también, en 1964, la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (Egrem), que da lugar a una actividad paulatina de divulgación de la música académica propiamente cubana no vista con anterioridad. Asimismo, tienen lugar festivales y concursos

[7] «*Clave* con Manuel Duchesne Cuzán, entrevista exclusiva», *Clave*, La Habana, no. 10, primera época, 1988, p. 51.

musicales de amplio alcance como los ya desaparecidos: Concurso Nacional de Música de la Uneac, iniciado en 1970; Festival de Música Contemporánea de los Países Socialistas, 1974, o el Concurso Nacional de Composición auspiciado por el Ministerio de Cultura, 1978.

Según sostiene Alejo Carpentier en palabras pronunciadas en una conferencia en la Universidad de Amberes, 1977: «[…] por primera vez en Cuba –también esto lo ha traído la Revolución– disfrutan esos músicos de la edición discográfica, de la edición en partituras, y sobre todo lo que es más importante, el poder de oírse, porque los están tocando constantemente, y para ellos –repito– hemos creado una orquesta» (1991: 203).

Hay que señalar que este fenómeno de vanguardia musical cubano representó como equivalentes dos procesos paralelos e indivisibles, de corte artístico y social. A raíz de la confrontación de entrevistas y encuestas realizadas en 2003 a protagonistas de este fenómeno, Leticia Zamora evidencia en su trabajo de diploma del ISA (2006-2007) –del cual fue tutor el autor de la presente investigación– la subsistencia de estos procesos dentro de una unidad conceptual ambivalente. De manera que:

> […] el concepto de vanguardia queda establecido aquí en dos acepciones que comprenden el mismo fenómeno de estudio: *música de vanguardia* y *vanguardia musical cubana*. La primera es utilizada para designar las obras o realizaciones como resultado de determinadas concepciones de avanzada, es decir, obras que responden a una actitud de cambio/ruptura con respecto a principios técnico-formales establecidos anteriormente. La segunda, connota/denota la orientación ideo-estética que de *manera relativa, flexible y gradual*, en tanto proceso, encauza a los creadores bajo similares métodos y técnicas de composición, al calor de la necesidad de un replanteo de los códigos estéticos en el lenguaje musical y a partir de una dinámica contextual definida (2007: 21).

Fue esa «dinámica contextual definida» la que propició en gran medida la puesta al día de los jóvenes compositores cubanos de aquellos tiempos, y como consecuencia, el contacto renovado de muchos de ellos con la creación internacional, fundamentalmente dentro del área socialista europea, donde el énfasis mayor recaía en la escuela polaca de composición. A través de esta vía conocieron de primera mano la obra de compositores tan en boga como Penderecki, Lutoslawski, Stockhausen, Boulez, Berio, Cage, Ligeti, Donatoni, Moravia, Felmand, Maderna, Bussotti, Nono, Werner Henze, de Pablo o Schaffer.

La participación de los protagonistas de la vanguardia musical cubana en festivales europeos como el Festival de Otoño Varsoviano les permitió confrontar nuevas sonoridades, grafías, conceptos armónicos, tratamientos tímbricos y concepciones estructurales, al tiempo que constituían un modo eficaz de divulgación internacional de los logros artísticos de la Revolución. De regreso a Cuba, los compositores solían establecer contactos «informales» con el resto de los colegas cubanos con quienes compartían nuevas grabaciones, partituras y estéticas musicales del momento. Gracias a su asidua movilidad hacia el viejo continente, fue Alejo Carpentier uno de los más destacados protagonistas de estos encuentros. Según afirma este autor, a propósito del estreno de la obra *Contrapunto espacial* de Juan Blanco: «Estábamos en plena atmósfera del dominio musical de París, de los festivales de Varsovia, de tantos y tantos conciertos dirigidos en festivales de música contemporánea por Pierre Boulez o Herman Scherchen» (1991: 280).

Para Fariñas y el resto de los compositores de la vanguardia, aquellos intercambios constituían oportunidades vitales en el impulso innovador, conceptual y difusivo de sus obras. Gracias a la política cultural dominante, contaron con medios oficiales de divulgación, promoción y recepción en el contexto nacional. Adviértase, en este sentido, la nutrida labor interpretativa que hizo de sus obras Duchesne Cuzán frente a la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba y el Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo. Este último: «expresamente dedicado a divulgar el repertorio nacional e internacional más contemporáneo del siglo XX» (Amer, 2005: 64).

La política cultural de entonces se definía terminantemente sobre la base de una nueva realidad ideológica y sociocultural, instituida en torno a tres acontecimientos capitales: el encuentro de Fidel Castro con los intelectuales cubanos (1961), el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971) y la entrada en vigor de la Constitución de la República de Cuba (1976). Como ocurrió en la totalidad de las esferas artísticas y públicas de la nueva sociedad socialista, la música académica de vanguardia cubana quedó sujeta al discurso político dominante, y como sucedió con el resto de intelectuales del país, los compositores se vieron precisados a responder a los postulados que Fidel Castro proclamó en sus consabidas *Palabras a los intelectuales*, de junio de 1961, cuya idea se resume en esta perpetuada frase:

> […] dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y existir, nadie. Por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por

> cuanto la Revolución significa los intereses de la Nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella (2001: 13).

Como advierte Clara Díaz en el que sería uno de sus trabajos más extensos, abarcadores y polémicos para la actual revista de música cubana *Clave*:

> […] las primeras décadas del proceso revolucionario cubano reflejaron una intensa fragua en el contexto ideológico cultural del país, en donde convergieron diversas tendencias de carácter generacional, estético y de interpretación práctica de la política cultural generada por la joven Revolución, que condujeron a asumir actitudes confusas y a veces hasta incompatibles –a pesar de plantearse dentro de una misma definición ideológico-revolucionaria– en el plano de la creación artística y su función social (2001: 50).

Esto trajo consigo un nivel de confusión inevitable. La realidad sociocultural del país crecía bajo el estigma de cuestiones del tipo: «¿Cómo distinguir qué obra o comportamiento cultural actúa contra la Revolución, qué a favor y qué simplemente no le afecta?» (Navarro, 2006: 9). Ante este escenario, los compositores de la vanguardia apenas tuvieron alternativas. Su creciente núcleo de creadores asumió el reto de ser partícipes de los lineamientos rectores que la Dirección General de Cultura estableció como bases político-ideológicas a seguir en el campo de la creación artística; entendiéndose por ello la expresión de un nuevo arte revolucionario de afirmación nacionalista y fuerte sesgo social.

Los ejes rectores de aquella élite político-cultural orientaron el quehacer mismo de los compositores, prescribiendo, en síntesis, lo que se ha denominado operativamente dentro de este trabajo como lineamientos básicos del arte (musical) revolucionario-nacionalista cubano:

- Concepción del intelectual (compositor) como figura social de sólido referente político-revolucionario.
- Significación del concepto de vanguardia-experimentación como búsqueda ideológica consciente de la identidad nacional revolucionaria.
- Representación de «lo nacional» como estética de ideología revolucionaria de carácter antimperialista.
- Noción de la «obra de arte» en su función social, entendida como medio de instrucción de los valores político-culturales de la nación.

El auge de este tipo de expresión nacional dio lugar a que un buen número de compositores quedaran al margen, excluidos de su función artística por el mero hecho de no identificarse con los postulados revolucionarios instaurados en el país. En palabras de su máximo líder, una política que promulgaba, entre otras, las siguientes razones: «El artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución. […] Quien sea más artista que revolucionario, no puede pensar exactamente igual que nosotros» (Castro, 2001: 10-11).

Estas premisas se fundieron dentro de un equilibrio ideoestético arbitrario, estableciendo como equivalente de «artista revolucionario» al creador experimental y vanguardista. En otras palabras, esta vez a cargo del que por entonces fuera director general de música del gobierno revolucionario, José Ardévol: «[…] estará muy dentro del concepto mejor entendido de lo revolucionario el intento de conocer cuanto antes y profundamente todo lo relacionado con esos nuevos modos de hacer música» (1966: 176).

Paradójicamente, es por esta razón que connotados compositores como Aurelio de la Vega (1925) o Julián Orbón, radicados en los Estados Unidos, entre finales y principio de las décadas de 1950 y 1960, respectivamente, fueron velados de la historia musical de la Revolución. Este hecho ha provocado como efecto el desconocimiento de gran parte de sus obras por las nuevas generaciones de músicos cubanos. Sin embargo, hoy se conoce que sus contribuciones constituyen aportaciones valiosas en el ámbito de la creación de concierto de la isla caribeña. Basta referir del primero de ellos, De la Vega, el mérito de ser conocido como el primer compositor cubano en escribir una obra dodecafónica: *Cuarteto en cinco movimientos in memoriam Alban Berg* (1957), así como su aún exitosa carrera compositiva, galardonada con el William B. Warren Lifetime Achievement Award in Music Composition que otorga la Fundación Cintas, de los Estados Unidos (2009), y dos nominaciones a los Premios Grammy Latino (2008 y 2012). Por su parte, al segundo, Orbón, distinguido en 1946 por Alejo Carpentier como «figura más singular y prometedora de la joven escuela cubana» (1972: 336), se le reconoce como uno de los compositores más significativos de la creación hispanoamericana, que se aproxima a figuras de renombre como Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas o Alberto Ginastera.

Bajo aquella motivación por lo experimental o vanguardista, en la que ocupaban un espacio predominante los recursos musicales de las vanguardias europeas, se fue conformando un discurso nacional, antimperialista, que buscaba legitimar los rasgos políticos y culturales de la nueva sociedad cubana. De modo que, lo entendido entonces

como vanguardia experimental era, a su vez, sinónimo de revolución y búsqueda de la identidad nacional. Según palabras de Gramatges: «más allá de un nacionalismo estrecho que poco tiene que ver con las verdaderas esencias» (1997: 124) de la cultura de la Isla. Al respecto, Fariñas puntualiza desde la perspectiva temporal de los años noventa:

> Con la mejor voluntad se produjeron demasiados remedos a la europea, y me molesta sentir que dicho modelo sea el que determine lo que es vanguardia o no. [...] No soy un indigenista ni un africanista; [...] ahora ¿por qué lo último que hace el Peter europeo es lo que tiene que ser válido para mí?, ¿por qué el buen gusto o lo válido estéticamente es lo que hace fulano de tal en París o en Berlín? No, tiene que ser lo que yo, el Pedro cubano, considere que es válido para mí (en Domínguez, 1999: 5).

En este mismo sentido, resultan curiosas las afirmaciones que sostiene el máximo exponente de este movimiento musical de vanguardia, Leo Brouwer, cuando expresa: «La incorporación de los medios técnicos más avanzados no representan peligro alguno de "deformación" puesto que es línea de la revolución cubana llegar a la más alta tecnificación de la producción» (1982: 17). Como se puede apreciar, el escenario respondía a criterios convergentes entre lo nacional e internacional con matices desparejos, pese a la ideología estética que les aglutinaba en bloque. Sorprendentemente, el extremo opuesto de esta realidad se hallaba en el ámbito de la música popular, caracterizado por «una falta casi total de confrontación con lo mejor de la creación foránea», y dentro de «un contexto en el que el criterio cerrado y el auto-bloqueo cultural era lo que predominaba» en defensa de una «perenne lucha ideológica contra la "penetración cultural del enemigo"» (Díaz, 2001: 51).

Aquellos tiempos álgidos de vanguardia revolucionaria quedarán, en efecto, como uno de los momentos trascendentales del devenir histórico y cultural de la Isla, un periodo en el que la «conciencia social estética» cubana, en palabras de León, deja paso a una expresión de evidente rasgo nacionalista. Según afirma el musicólogo, resulta llamativo concientizar la idea paradójica de que este rasgo nacionalista perdiera una de sus razones fundamentales tras el triunfo mismo de la revolución de 1959. Es decir: «[...] el carácter de protesta, de denuncia, de lucha, que caracterizó aquellas primeras instancias de los años 20, donde el *tema negro*, como se definió rápidamente para el arte, se tomaba para plantearnos la presencia de sectores preteridos y discriminados de la población» (1982: 303).

En realidad, no era el negro el tema de lucha y protesta de esta nueva sociedad revolucionaria, caracterizada por una entendida

erradicación de la discriminación racial. Las razones de esta época estaban encaminadas a una ideología antimperialista que modelaba, desde el poder político, los contornos de un sentimiento de identidad, soberanía e integración nacional. Al fragor de este matiz, surgen numerosas obras de contenido ideológico y revolucionario explícito; creaciones musicales cuyo sentido programático y carácter épico no siempre lograba distanciarse del «Kitsch didáctico-politizante ("tecoso")» (Navarro, 2006: 68) y los remedos de una estética importada del realismo socialista soviético. Si bien es cierto que entre sus logros fundamentales se hallan el distanciamiento de un fácil pintoresquismo nacionalista y la acogida de novedosas técnicas compositivas del momento, como reflejo ideoestético de un «hombre nuevo» dentro de una sociedad progresista.

Fueron Gramatges y Fariñas algunos de los compositores insignias de este tipo de creaciones, caracterizadas por el uso de formatos sonoros singulares y técnicas compositivas de tipo aleatorias y seriales, fundamentalmente, así como el uso de novedosos tratamientos tímbricos aplicados a voces solistas e instrumentos, y la utilización de textos representativos de la ideología imperante. Entre ellas, vale mencionar, de Gramatges: *La muerte del Guerrillero* (1968-1969), para recitante y orquesta con texto de Nicolás Guillén; *Cantata para Abel* (1973), para coro mixto, narrador y diez percusionistas, con textos de José Martí, Raúl Gómez García, Abel y Haydee Santamaría, Fidel Castro y Juan Almeida; y *Otros días vendrán (Homenaje a Chile en la muerte de Salvador Allende)* (1975), para soprano, recitante, piano, flauta, clarinete, trompa y percusión, con texto de Pablo Neruda. Y de Fariñas: *Oda en memoria a Camilo* (1964), para orquesta sinfónica; *Yagruma* (1975), encargo realizado para el Ballet Nacional de Cuba, concebido para orquesta sinfónica y once percusionistas sinfónicos y folclóricos; y *El bosque ha echado a andar* (1976), para formato sinfónico y set de percusión afrocubana, cuyo título denota su identificación con las palabras pronunciadas por Ernesto *Che* Guevara en el discurso de la ONU del 11 de diciembre de 1964, cuando expresó: «Porque esta gran humanidad ha dicho ¡Basta! Y ha echado a andar» (2004: 398). Sin duda, una de las obras de máxima referencia de esta época que, además, tuvo su estreno en el Festival Matamusik de la ciudad de Berlín en octubre de 1976.

Dentro de este contexto político-cultural y vanguardista tiene lugar una extensa producción de música incidental para teatro y cine, desarrollada principalmente desde el formato sinfónico. Entre sus principales cultivadores se hallan el propio Fariñas, Blanco y Brouwer. Y es que, desde 1959, año en que se crea el Icaic, el cine cubano constituyó uno de los espacios creativos más reveladores de la vanguardia

musical: «un laboratorio muy importante para la música contemporánea cubana […] [donde se dieron] las primeras creaciones con los nuevos lenguajes de la música» (Domínguez, 1999: 6), como reconoce Fariñas. De las composiciones del maestro a destacar en este medio se encuentran, entre otras: *Así nació el Ejército Rebelde* (1959), del director José Massip, reconocida como primera película de la Revolución; *Historias de la Revolución* (1960), de Tomás Gutiérrez Alea; *Soy Cuba* (1964), coproducción cubano-soviética de Mijail Kalatozov y Serguei Urusievski, o *El ataque al tren central* (1965), de Alejandro Saderman.

Al cine cubano corresponden las primeras exploraciones de Fariñas en el campo de la música electrónica, aquella que, años más tarde, sería una de las áreas creativas más características de su producción. Estas exploraciones tuvieron sus inicios en los años 1967 y 1968, con la música para los documentales *La canción del turista* y *Posición uno*, de los directores Pastor Vega y Rogelio París, respectivamente. Entre sus aportaciones fundamentales se descubre la realización musical del filme *Mella* (1975), del director Enrique Pineda Barnet, donde Fariñas despliega un tratamiento tímbrico-electrónico sugerente de los tambores folclóricos batá.

En convergencia con este espacio creativo de vanguardia merecen destacarse, igualmente, otros tipos de realizaciones artístico-funcionales del momento como las sonorizaciones de espacios públicos masivos. «Integra[das] de manera natural a las actividades político-culturales del país» (Gramatges, 1997: 46), estas sonorizaciones fueron desarrolladas en ámbitos abiertos y cerrados, formando parte indispensable de exposiciones, áreas urbanas, monumentos y actos públicos de participación masiva. Dado su carácter eventual o efímero, muchas de ellas son en la actualidad desconocidas. De modo que solo pueden citarse aquí algunas de las más referidas por sus propios autores y otros estudiosos sobre el tema. Así sucede, por ejemplo, con: *Conmutaciones*, para tres ejecutantes (1966), de Leo Brouwer, escrita para celebrar el aniversario trece de la fecha patriótica del 26 de Julio; la ambientación sonora de la avenida Rampa de la ciudad de La Habana (1970), de Juan Blanco, dedicada al centenario del nacimiento del líder ruso V. I. Lenin y devenida en una de las obras novedosas del momento por su trabajo tímbrico-melódico «a partir de la modificación de la propia voz y el discurso de Lenin […] sin el uso de la computación y sin la existencia de la estereofonía» (Zamora, 2007: 24); y, entre otras, *Corales* (1972), de Carlos Fariñas, del espectáculo multimedia *Diálogos*, ideada como textos sonoros para cinta magnética con pasajes del poeta y ensayista Cintio Vitier.

Con posterioridad a estas décadas de efervescencia ideoestética vanguardista y revolucionaria, la producción electroacústica de Fariñas

comprende obras de significación como: *Aguas territoriales* (1984), para banda magnetofónica sola; *Primer día de mayo* (1984), para banda magnetofónica a dos pistas, e *Impronta* (1985), para piano, cuatro percusionistas y banda magnetofónica. La singularidad de estas obras entronca directamente con los resultados sonoros que proponen sus transformaciones tímbricas y riqueza creativa, realzada con la interacción de procedimientos tradicionales y nuevos lenguajes de experimentación. Mientras *Aguas territoriales* desvela un mundo sonoro electroacuático lleno de expectante «reverberación, filtraje de parciales, *delay* y […] cambios de velocidad» (Eli y Güeche, 2002: 28); *Primer día de mayo* sumerge al espectador en una atmósfera de estética minimal, en la que no dejan de estar presentes un sentido melódico continuo y un tratamiento formal sustentado en transformaciones rítmico-tímbricas y acentuales alusivas a la rumba, género por excelencia de la música popular cubana.

A estas obras electroacústicas siguieron otras creaciones importantes del compositor como: *Cuarzo, variaciones fractales* (1991) y *Órbitas elípticas* (1993), realizada con ayuda de los *softwares* MusicFragtal/Emecsoft y OrbisMusicae/Emecsoft, respectivamente. Ambas fueron llevadas a cabo dentro de lo que vendría a ser el legado fundamental del maestro a los compositores jóvenes, el Estudio de Música Electroacústica y por Computadoras (EMEC) del ISA.

2.3.2. El Estudio de Música Electroacústica y por Computadoras del ISA, herencia de Fariñas

Fundado por el maestro Fariñas en 1989, el Estudio de Música y Electroacústica y por Computadoras (EMEC), conocido hoy con el nombre de Estudio Carlos Fariñas de Música Electrónica y por Computadora (Ecafamec), en su memoria, fue para los jóvenes compositores un espacio de creación primordial: «La inserción del EMEC dentro del espacio académico del ISA lo convirtió en un sitio principalmente volcado hacia la enseñanza de las nuevas y más avanzadas tecnologías, y cuyos derroteros esenciales han estado dirigidos hacia el adiestramiento de los estudiantes de composición en los medios electrónicos y su formación estética» (ibídem, 27).

Una de aquellos jóvenes estudiantes de composición que inició su exitosa carrera dentro de este ámbito fue Ileana Pérez Velázquez, quien en la actualidad cuenta con casi una decena de obras en formato electrónico y cuantiosas presentaciones en festivales, congresos y fórums de diferentes ciudades de Europa, América (Norte y Sur) y el

Caribe. Rememorando aquellos primeros años de formación (1989), Pérez Velázquez (2013) comenta:

> Allí teníamos un teclado Yamaha Dx7 con el cual aprendí conceptos básicos de *frequency modulation*. Teníamos una computadora IBM que contenía un programa para programar sonidos utilizando síntesis aditiva y un secuenciador. Después obtuvimos un mixer que tenía incorporado Digital Signal Processing, incluyendo reverberación y delay. En ese año también obtuvimos un sampler *(hardware)*.

El EMEC del ISA, que en sus inicios tuvo en su equipo directivo al ingeniero Modesto Arocha y al joven compositor Julio García Ruda, contaba con un equipamiento computarizado que poco a poco fue elevando su nivel técnico digital, lo que se constata en el incremento de su base de programas profesionales para la enseñanza, la creación musical y la investigación científica, fundamentalmente de orden físico-acústico. Para esta tarea fue de máxima utilidad la toma de contacto de Fariñas con otros centros internacionales de referencia como: «los Estudios de Ámsterdam, de Utrecht, de la Radio de Estocolmo, la BBC de Londres, el Groupe de Recherches Musicales de la ORTF y la Schola Cantorum, en París; y el GENT, de Bruselas» (Rodríguez, M., 1999b, IV: 14). Y junto a ello, la colaboración interdisciplinar de ingenieros y estudiantes de la facultad de Cibernética-Matemática de la Universidad de La Habana.

Al margen de un discutible desfase tecnológico con respecto al entorno internacional de punta, el EMEC logró desarrollar una serie de *softwares* que garantizaron la formación y el desarrollo de alumnos y profesores de composición del ISA. Este empeño es aún más valioso si se tiene en cuenta que su despegue profesional fue en medio de una de las crisis energéticas más duras de la historia posrevolucionaria del país, cuyo servicio eléctrico no llegaba a alcanzar el cincuenta por ciento de horas diarias. Entre las herramientas ideadas con la colaboración del especialista Rubén Hinojosa y el ingeniero Modesto Arocha vale subrayar: Musigraf, un programa utilitario dedicado a la grafía musical; MusicFragtal/Emecsoft, «programa de ayuda a la composición musical basado en la geometría fractal» (Rodríguez, M., 1999a, IV: 949) y OrbisMusicae/Emecsoft, el cual consistía «en el desarrollo de un sistema de música algorítmica interactivo para ejecuciones en tiempo real» (Hinojosa, s. f.).

Ya fuera por una u otra de las razones expuestas, lo cierto es que para la generación de compositores cubanos del ISA de finales de los años ochenta y principios de los noventa la labor pedagógica

de Fariñas fue uno de sus móviles fundamentales. En él, los estudiantes no solo encontraron la herencia de un compositor de vanguardia que enriqueció sus lenguajes e inquietudes estéticas desde un trato cercano, constante y profesional, sino a un intelectual profundamente consciente de las necesidades y aspiraciones futuras de aquellos.

En las enseñanzas de Fariñas no hubo lugar para una vuelta forzada a aquellas convicciones ideoestéticas de vanguardia revolucionaria que sustentaron su proceso de madurez como intelectual y compositor. Con dedicación especial, condujo a sus discípulos a conocer herramientas, técnicas compositivas y posicionamientos estéticos de indispensable renovación, sin dejar de suscitar en sus sensibilidades creativas un hondo sentido de identidad como compositores cubanos, en medio de la crisis ideológica e identitaria que afrontaba la joven generación del país durante los años críticos del Período Especial.

Como última acotación, sirvan de referencia las palabras expresadas por el maestro a propósito del fenómeno migratorio de los jóvenes compositores del ISA:

> Los compositores se gradúan y lo que más podemos ofrecerles es una plaza de profesor de Armonía […], no pueden estrenar sus obras por falta de espacio, no las pueden editar. Muchos no tienen piano, y cuando terminan el ISA ¿qué instrumento utilizan para trabajar, estudiar o prepararse? Entonces hay muchos factores que inciden en que los compositores jóvenes –y los más viejos también– no se sientan estables en el país, y busquen como solución más cercana irse al exterior. Así pretenden enriquecer su vida cultural, superar sus estudios y encontrar la confrontación que todos necesitamos. No estoy hablando de dificultades materiales […]. Creo que el noventinueve [sic] por ciento se ha ido buscando perfeccionamiento a su educación y un espacio donde poner su obra (Fariñas en Domínguez, 1999: 7).

2.4. Roberto Valera

Roberto Valera (foto 5) es el tercer y último compositor-pedagogo que junto a Gramatges y Fariñas sobresale en la formación de los compositores de la diáspora cubana de los años noventa. Para él, la vanguardia musical cubana de los sesenta y setenta constituyó un eje catalizador de aprendizaje y proyección como compositor profesional. Sin embargo, a diferencia de aquellos compositores-pedagogos, Valera

sobreviene en una de las figuras más desenfadadas y espontáneas del equipo de profesores del Departamento de Composición Musical del ISA, lo que resulta aún más significativo si se tiene en cuenta el carácter familiar y cercano que caracterizó el trato de Gramatges y Fariñas con sus discípulos.

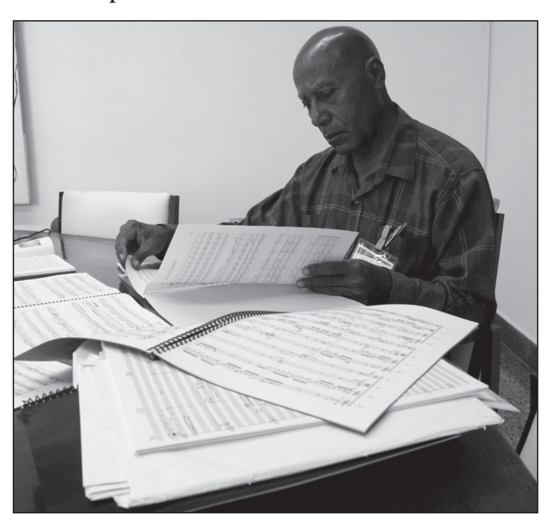


Foto 5. Compositor y pedagogo cubano Roberto Valera (1938). (Fuente: Archivos de Casa de las Américas).

Valera permanece en la actualidad como profesor de Composición del ISA, además de ejercer recientemente como vicepresidente de la Uneac. En la década crítica de los años noventa tuvo un desenvolvimiento creativo más activo y resuelto que sus colegas dentro del ámbito nacional. De modo tal que su obra puede ser comprendida como referencia a tener en cuenta en las transformaciones que los cambios económicos y sociopolíticos de la última década del siglo XX infligieron en la creación académica musical cubana.

Sin embargo, no deja de ser cierto que la proyección de Valera, como la de la mayoría de los compositores de los noventa, no llega a identificarse con las actitudes contestatarias y transgresoras que, en mayor o menor medida, manifiestan por entonces los ámbitos de la plástica y la literatura cubana. Lo que sí puede afirmarse es que, acorde a las nuevas circunstancias, y a la repercusión del discurso crítico-político del arte cubano de la década anterior (1980), en su obra compositiva comienzan a descentralizarse los viejos paradigmas estéticos comprometidos con el proyecto político-revolucionario.

Vale aclarar que en el segundo lustro de la década de los ochenta, coincidiendo con los primeros años de formación de los jóvenes

compositores estudiados en este trabajo, el discurso simbólico de las artes plásticas, por ejemplo, fue uno de los más polémicos y activos del país. Según refiere el crítico Gerardo Mosquera:

> Desde mediados de los 80 ocurrió el hecho insólito de que la plástica […] sustituyó funciones propias de las asambleas y los medios de difusión masiva (totalmente controlados), convirtiéndose en un espacio para expresar los problemas de la gente. En un primer momento los artistas más jóvenes reprocharon a sus predecesores (que en algunos casos habían sido también sus muy jóvenes maestros) por la ausencia de filo político en sus obras. […] la plástica devino la tribuna más osada, y algunos *street performances* de los 80, como los del Grupo Arte Calle, fueron verdaderas manifestaciones callejeras. […] Uno de los recursos críticos más usuales ha consistido en apropiar la imaginería y la retórica oficiales para deconstruirlas hacia una crítica de los mecanismos y representaciones de poder (1999: 35).

Asimismo, vale afirmar que para la década de los noventa el ámbito de la literatura cubana fue uno de los más significativos en la emergencia de un corpus contracanónico o de ruptura con el lenguaje artístico oficial. Sus manifestaciones divergentes con el *pathos* nacional imperante hallan curso en proyectos extraoficiales como el ya mencionado Diáspora(s), proyecto artístico de pensamiento disidente, iniciado en 1993, cuyas ideas provenientes de la poesía y el pensamiento de autores europeos como Barthes, Pasolini, Blanchot, Deleuze, Derrida, Adorno, Kundera o Brodsky, se centran en el diálogo crítico con la tradición literaria cubana, y se posicionan al margen de la prescripción ideoestética oficial.[8]

2.4.1. Obra coral: del arquetipo político revolucionario al popular religioso

Los cambios suscitados en la obra musical de Valera a finales del siglo pasado resultan perceptibles en su producción coral, uno de los ámbitos más prolíferos de este compositor de origen habanero. De casi cuarenta obras corales que contiene su catálogo, incluyendo

[8] Diáspora(s) tuvo entre sus integrantes a jóvenes escritores e intelectuales cubanos como: Rolando Sánchez Mejías (1959), Carlos A. Aguilera (1970), Rogelio Saunders (1963), Ricardo Alberto Pérez (1963) y Pedro Marqués de Armas (1965). Y tuvo como una de sus principales vías de expresión la *Revista Diáspora(s)*, que se mantuvo activa clandestinamente desde 1997 hasta 2002.

aquí obras para formato coral *a capella* (mixto y femenino) y coro con acompañamiento instrumental, quince fueron compuestas entre las décadas de 1960 y 1980, y veinticuatro, durante las décadas de 1990 y 2000; estas últimas, en respuesta a la proliferación de actividad coral que por entonces manifiesta la escena musical del país.[9] De las quince primeras obras mencionadas merece destacarse el uso frecuente de textos de poetas y autores identificados con los presupuestos estéticos de la revolución socialista cubana, entre ellos: Roberto Fernández Retamar, Nicolás Guillén y Mirta Aguirre, mientras que en las obras ideadas a partir de 1990 resalta la supremacía casi absoluta de textos escritos por el propio compositor.

Ya fueran de una u otra épocas creativas, el eje central en los textos de las obras corales de Valera es por lo general el de la temática amorosa. No obstante, y he aquí una de sus singularidades, hay que destacar que entre las diferencias que marcan ambas producciones está, en el caso de las primeras, la permanencia de personajes arquetipos de la historia y la Revolución cubanas, mientras en las segundas, ocupan su lugar arquetipos populares y religiosos de la sociedad. Muestra de ellos son, por ejemplo, del primer grupo: *Canción antigua al Che Guevara* (1968-1992), para coro mixto, y *Retrato a Camilo* (1972), para coro femenino; y del segundo: *Canción de Pepito el de los cuentos* (1996), para coro infantil, voz solista y orquesta midi, y *My lord, Oye el tumbao de un negro espiritual* (2002) y *Babalú en La Habana Vieja* (2006), ambas para coro mixto *a capella*.

Tanto en una como en otra época creativa, es decir, antes y después de los críticos años noventa, el ingenio de Valera hace aflorar creaciones musicales chispeantes y jocosas, caracterizadas por su nivel técnico sagaz y su sentida identidad cubana. Estos rasgos han valido suficientemente a Valera como para ser considerado uno de los compositores cubanos más representativos de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI. Sus obras corales *Iré a Santiago* (1969) y *Quisiera (guaguancaglia: guaguancó quasi una passacaglia)* de 1971, a

[9] El auge de la actividad coral cubana de los años noventa y primera década del siglo XXI tiene entre sus protagonistas numerosas agrupaciones, entre ellas: Exaudi, Coro Nacional de Cuba, Coro de Cámara Entrevoces, Coro de Cámara de la ENA, Schola Cantorum Coralina, Amantis, Ébano y Marfil, Vocal Leo, Coro de Cámara de Matanzas, Orfeón Santiago, Madrigalista, Orfeón Holguín, Coro de Bayamo, Ensemble Vocal Luna y la Camerata Vocal Sine Nomine. Otra muestra de ello son los festivales corales, como el histórico Festival Internacional de Coros de Santiago de Cuba, fundado en el apogeo revolucionario de1961 y revitalizado en la década de los noventa, y los festivales internacionales Corhabana y América Canta, iniciados en las décadas de 1990 y 2000.

pesar de pertenecer al primer grupo de obras mencionadas, constituyen dos de las creaciones más representativas del carácter sensual e irónico que define su personal modo creativo posmoderno. En ellas, Valera no solo logra extraer de sus textos un sinfín de recursos tímbricos, rítmicos y expresivos, sino también revelar sus dotes creativas como autor de textos cantados *(Quisiera)* y compositor que sabe apreciar a profundidad el trasfondo poético y musical de otros autores, tal como ocurre en *Iré a Santiago*, basada en el poema *Son de negros en Cuba* de Federico García Lorca.

Ambas obras, dedicadas al Orfeón Santiago y su director Electo Silva, forman parte indisoluble de los repertorios corales cubano y latinoamericano; dos clásicos del catálogo compositivo de Varela a los que mucho debe en sonoridad, gracia y rigor técnico el movimiento coral cubano del presente. Su concepción en estas obras es polifónica, más articulada y efectista, que busca potenciar la factura coral tradicional con recursos rítmicos y tímbricos característicos de géneros representativos de la música popular cubana como el son y la rumba, fundamentalmente. Y para lograrlo, es el propio compositor quien reconoce haberse apropiado de recursos como las «jitanjáforas» («nombre que tomó el crítico mexicano Alfonso Reyes de un poema del cubano Mariano Brull […] para referirse a aquellas sílabas que no tenían sentido») y la «música de bemba» (definición utilizada por Fernando Ortiz para describir «lo que hacían los [negros] esclavos en los barracones cuando no tenían los instrumentos, imitando vocalmente los ritmos de los tambores») (Valera, 2006: 1).

Al referirse a los efectos sonoros que estos recursos fonéticos ofrecen a una de las mencionadas obras corales, *Iré a Santiago*, el compositor detalla:

> Cuando hago «gondindegobón, gondindenbóngondindegobón, gondindenbín», verán que todas las consonantes que he utilizado son consonantes sonoras, que tienen vibración de cuerdas vocales, [dando] la idea de la guitarra. […] Para sugerir los instrumentos de percusión, en el montuno […] utilizo consonantes sordas [para dar] la idea de la tumbadora con sus sonidos abiertos y tapados, como hacen los tumbadores. […] «téquetekuteque, cu**mb**e téquetekuteque», donde los fonemas sonoros **mb** representan el sonido abierto. De esa manera, evité poner a los pobres cantores a hacer los aburridos «dindindindindin» o «plinplinplin» que generalmente se utilizan en los coros para dar idea de instrumentos musicales (ídem).

Por su parte, *Quisiera (guaguancaglia: guaguancó quasi una passacaglia)* muestra un rasgo destacado del compositor: su versatilidad como

autor de poemas de compleja versificación métrica e imagen literaria creativa. Su entramado métrico, rítmico y acentual evidencia una articulación continua de reiteraciones, intermitencias, desplazamientos y anticipaciones de incidencia singular. En esencia, muy acorde a ese «modo de hacer sonero» que Danilo Orozco reconoce en sus estudios musicológicos como factor de identidad del modo de hacer cubano. Téngase en cuenta que lo que esta obra coral alude en sí misma es la recreación en voces de un popular toque rumbero de guaguancó. «Todo esto [según afirma el compositor (2013)] aderezado dentro de la partitura con imitaciones, contrapuntos, *¡habla!...* Como se saludan [usualmente las personas] en la Habana Vieja». Véase a continuación el texto del poema escrito por el compositor:

Quisiera, mi prieta linda, yo quisiera...
Quisiera, mi prieta linda, yo quisiera...
Quisiera ser como arena
pa' colarme en los ojitos, bien
Quisiera ser como arena
pa' colarme en los ojitos, bien
y en tus lágrimas bañarme
y en tus lágrimas bañarme
quisiera ser como arena
y en tus lágrimas bañarme.

Quisiera, mi prieta linda, yo quisiera...
Quisiera, mi prieta linda, yo quisiera...
Quisiera ser como el aire
pa' jugar con tus cabellos, bien...
Quisiera ser como el aire
pa' jugar con tus cabellos, bien...
y en tus hebras enroscarme
y en tus hebras enroscarme
quisiera ser como el aire
y en tus hebras enroscarme.

Quisiera, mi prieta linda, yo quisiera...
Quisiera, mi prieta linda, yo quisiera...
Quisiera ser como el mar
y rozarte con mil olas, bien...
Quisiera ser como el mar
y rozarte con mil olas, bien...
y que mi sal saborearas
y que mi sal saborearas

quisiera ser como el mar
y que mi sal saborearas.

Quisiera, mi prieta linda, yo quisiera...
Quisiera, mi prieta linda, yo quisiera...
Quisiera ser como el sol
al chocar con tu belleza, bien...
Quisiera ser como el sol
al chocar con tu belleza, bien...
y quemarme en un suspiro
y quemarme en un suspiro
quisiera ser como el sol
y quemarme en un suspiro.

2.4.2. La barbacoa[10] habanera y el otoño varsoviano

El carácter irónico que suscita el hacer posmoderno de Valera resulta fácil de advertir en realizaciones significativas de su catálogo. Tal es el caso, por ejemplo, de *Extra plan* (1977), estrenada el 20 de agosto de 1978 por la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, bajo la dirección musical de Manuel Duchesne Cuzán. Esta obra se identifica claramente con la transgresión lúdica de un compositor como Cage y, al decir del compositor cubano, debe buena parte de su génesis a la etapa creativa denominada como «memorias de la barbacoa», título que Valera emplea para hacer un guiño a las *Memorias del subsuelo* (1864) de Fiódor M. Dostoievski y al contexto inspirador que le animó a componer, durante veintisiete años, dentro de un angosto y ruidoso espacio físico del municipio de Guanabacoa, La Habana.

Según Valera, la obra debe su nombre a la seria amenaza que en una ocasión le profirió un vecino de su barbacoa, diciéndole que si no callaba el piano le caería a machetazos. Lo que en el argot popular cubano sería un buen «plan de machete».

[10] A diferencia del resto de las ciudades occidentales, en La Habana una barbacoa es una división interna a modo de segundo piso que se construye dentro de una vivienda, sacando provecho de los pilares altos de las antiguas casas coloniales. Generalmente se hace de madera, a una altura máxima que permita a sus habitantes caminar sin tener que agacharse. Esto fue ideado por los cubanos radicados en la capital con el fin de duplicar la superficie habitable de sus domicilios. En principio, fue una solución «provisional» para resolver el problema de vivienda de la ciudad. Sin embargo, su incesante proliferación ha sobrevenido con los años en un rasgo característico de la capital cubana.

> Entre las obras que recuerdo haber compuesto en esa barbacoa, había una a la que le puse un título burocrático: *Extra plan*. Era una obra muy dramática, porque yo quería que saliera en ella mi tragedia. En la obra dejé unos espacios de silencio con indicaciones en la partitura que decían: «En este pedazo todos los músicos deben encender el radio –radios de transistores– en una emisora diferente». Lo que hizo que el escándalo ese de mi barrio quedara reflejado en una de mis partituras (Valera en Oliver, 2010: min: 9:50-10:39).

A esos veintisiete años de barbacoa pertenecen numerosas obras del catálogo valeriano, entre las cuales sobresalen aquellas exponentes imprescindibles de la vanguardia musical cubana de las décadas de 1960 y 1970. Vale destacar, entre otras: *Conjuro* (1968), para soprano y conjunto instrumental, con texto del compositor; *Devenir* (1969), para orquesta sinfónica; *Claustros de mármol* (1970), cantata de cámara para barítono y conjunto instrumental, con texto de José Martí; *Tres impertinencias* (1971), para conjunto de cámara; *Compañero presidente* (1975), para voz, narrador y conjunto instrumental, con textos de Salvador Allende, Fidel Castro y Richard Medina, y *Es rojo* (1978), para barítono, flauta y piano, donde utiliza como texto un poema anónimo africano.

La vanguardia musical cubana tuvo en Valera un exponente negro y de origen social humilde que, en más de una ocasión, logró conmutar su modesta barbacoa vanguardista por estancias prolongadas en la ciudad de Varsovia, uno de los centros culturales de referencia de la vanguardia musical europea de las décadas de los sesenta y setenta. Estas oportunidades, viables gracias a los convenios culturales que el gobierno cubano establecía por entonces con los países socialistas de la Europa del Este, propiciaron el encuentro del compositor con la escuela polaca de composición entre 1965 y 1967, y, posteriormente, en 1980, deviniendo así en la que quizá sea la experiencia profesional de mayor significación en su formación como compositor, pedagogo e intelectual.

Tras alcanzar por concurso de oposición una beca de estudios de posgrado de Composición Musical y Dirección de Orquesta en la Escuela Superior de Música de Varsovia, Valera viaja a Polonia para recibir clases de los compositores polacos Witold Rudzinski y Andrzej Dobrowolski, así como del director de orquesta Henryk Czyz. De este esfuerzo de formación técnica musical, durante dos cursos, se obtienen como resultado muchas de las obras de vanguardia mencionadas con anterioridad, las cuales exhiben, con mayor o menor presencia, el uso de recursos de construcción aleatoria y postseriales, tratamientos

tímbricos de sonoridad renovada, técnicas extendidas y estéticas experimentales de considerable dramatismo neorromántico.

A este grupo de obras se unen sus creaciones para piano de 1965 *Tocatta* y *Cinco mínimas*, escritas en Polonia junto a su *Cuarteto de cuerdas* de 1966, este último estrenado por los músicos de la Orquesta de la Ópera de Varsovia en el Círculo de Compositores de dicha ciudad y dedicada a uno de sus profesores polacos, W. Rudzinski. Dentro de este mismo grupo resalta su *Concierto para violín y orquesta* de 1980, escrito por encargo de la Unión de Compositores de la República Democrática Alemana durante su segunda estancia de seis meses en la capital polaca. Esta obra de envergadura técnica y expresiva tuvo su estreno en el marco de la IX Bienal de Música de Berlín (1983), con la interpretación del violinista cubano Evelio Tieles y la Orquesta de la Escuela Superior de Música Hans Eisler, bajo la dirección de Olaff Koch.

A su llegada a Varsovia, Valera debió encontrar un movimiento estético, musical y cultural que en no pocos aspectos se diferenciaba del nacionalismo de vanguardia socialista del cual él procedía, si bien por aquellos años ambos países compartían semejantes ideales políticos a grandes rasgos. A diferencia del contexto musical de la isla caribeña, donde el máximo nivel de intercambio internacional se ofrecía dentro del marco socialista de los eventos de música contemporánea de La Habana, Varsovia ofrecía con sus festivales de otoño momentos de intensa conmoción musical vanguardista.

Desde 1956, doce años antes de la irrupción soviética de 1968, Polonia mostraba una libertad de movimiento en el terreno artístico que, poco a poco, obtenía como recompensa el impulso y la acogida de uno y otro lado de la frontera política entre el este y el oeste de Europa. Durante las décadas de los sesenta y setenta, el país emerge como importante epicentro de la música contemporánea internacional, en el que coexistieron corrientes estéticas propias de ambos flancos del viejo continente. Estos dos hemisferios políticos y culturales se caracterizaban de una parte, la del este, por su posición crítica ante las posturas que defiende una libertad creativa total; y por otra, la del oeste, por una radical desaprobación de las actitudes creativas sujetas a una línea estética establecida a instancia de una política superior, externa al arte. Según advierte Alex Ross:

> En Polonia, de la que poco se había oído desde la muerte de Karol Szymanowski en 1937, surgieron varios ejemplos de música de texturas galardonados con diversos premios. En los primeros años de la posguerra, el control de Europa del Este por parte de Stalin había reprimido en la práctica la actividad artística,

> pero, durante la liberación del deshielo de Jruschev, los países satélites soviéticos creyeron conveniente fomentar la actividad artística progresista dentro de sus fronteras, sabedores de que los resultados podrían explotarse con fines propagandísticos. El festival Otoño de Varsovia, que empezó en 1956, fue la respuesta del Pacto de Varsovia a Darmstadt y Donaueschingen; destacados vanguardistas occidentales como Stockhausen, Pierre Schaeffer y David Tudor ofrecieron allí conciertos, y compositores polacos más jóvenes como Krzysztof Penderecki, Henryk Górecki, Kazimierz Serovki y Wojciech Kilar saltaron a la primera plana, trayendo consigo una versión de la música de texturas que adquirió el nombre de sonorismo (2009: 565-566).

Ciertamente, el festival Otoño de Varsovia proporcionó a Valera la oportunidad excepcional de intercambiar experiencias compositivas en un foro internacional mucho más abierto que el que él había conocido hasta entonces, un foco de agitación estética e ideológica que, a la altura de sus dos años de estancia continuada en Polonia (1965-1967) –lo que marca la diferencia con respecto a otros compositores cubanos que asistieron puntualmente a dicho festival: Leo Brouwer y Carlos Fariñas (1961 y 1963)–, ya había alcanzado: «una importancia más que notable a pesar de la desconfianza y el escepticismo, el rechazo oficial y tal vez también la envidia solapada de los occidentales» (Dibelius, 2004: 240).

Al rememorar aquellos años de intensa actividad cultural, Valera (2013) afirma:

> Asistí a los conciertos del Otoño de Varsovia y otros conciertos sinfónicos, de cámara, corales y solistas. Entre los estrenos que recuerdo especialmente pudiera mencionarte el de *La Pasión según San Lucas* de K. Penderecki. Todas las semanas iba a los conciertos regulares de la Orquesta Sinfónica de Varsovia, a los conciertos organizados por la Sociedad Chopin y a los conciertos que se hacían en la casa de Chopin en Zelazowa Wola. También asistí a presentaciones de obras de Stanislaw Moniuszko y de Karol Szymanowski, del cual estuve presente en todos los conciertos realizados por su centenario y escribí, incluso, dos artículos en polaco para el periódico *Zycie Warszawy*. Asistí a numerosos conciertos donde se estrenaron obras de los más representativos compositores de la vanguardia polaca de aquellos tiempos y de los compositores no polacos que se incluían en ese evento y en otros conciertos. [...] Recuerdo los que oí de Xenakis, Luigi Nono, Berio, Dallapiccola, Boulez, Cage y otros que no eran de

vanguardia, como los que escuché con obras corales de J. S. Bach, Haendel y Mesiaen en las iglesias u otras salas de concierto. O los que dirigió algún director famoso invitado, como John Barbirolli o Igor Marchevich, a quien recuerdo especialmente dirigiendo, entre otras cosas, los valses de *El Caballero de la Rosa* de Richard Strauss y *La Mer* de Debussy. De los compositores polacos estuve en estrenos de obras de Kilar, Lutoslawski, Szabelski, Bacewicz, Kotonski, Baird, Boguslaw Schaffer, Sikorski, Serocki y otros más. […] La vida musical en Varsovia era muy intensa y yo la disfruté lo más que pude. Además de esto, me alcanzó el tiempo para asistir también a obras de teatro, óperas, exposiciones de carteles y de pintura, y a proyecciones cinematográficas con estrenos de Wajda, Munk, Kawalerowicz o Polanski. ¡No te imaginas cuánto disfruté la intensa vida cultural polaca!

2.4.3. Obras electroacústicas: EMEC del ISA

Inmerso en el entorno pedagógico y creativo del ISA, hay que reconocer que uno de los ámbitos significativos de la producción musical de Valera en las últimas décadas es el de la música electroacústica. Sus motivaciones dentro de este campo se formalizan en 1989, a raíz de la fundación del EMEC en el enclave del Departamento de Composición Musical del ISA. Valera afronta esta experiencia como un alumno más, teniendo en cuenta que, con anterioridad, solo había abrigado oportunidades incipientes dentro de este medio en su época de asesor musical del Icaic, período preliminar al que se deben realizaciones como: *Era Nickel Co*. (1963), compuesta para el cortometraje del mismo nombre de Manolo Pérez, en el cual el compositor fusiona por vez primera sonidos electroacústicos recogidos en una fábrica de niquel con orquesta sinfónica; o *Madina Boe* (1968), para el cortometraje del director José Massip. Ante la nueva oportunidad que le ofrece el ISA, reconoce:

> Pienso que seré joven mientras sea capaz de aprender cosas nuevas, y en este momento del software y los ordenadores me veo obligado a seguir estudiando continuamente. Hace diez años no sabía nada de esto y hoy ya lo manejo de un modo creativo. En este campo, tan dependiente de la tecnología «de punta», los cubanos estamos en desventaja si comparamos los nuestros con los recursos de un estudio en Milán, Roma, París, Berlín o New York, pero creo que con imaginación, creatividad y talento, se pueden lograr obras excelentes (Valera en Rozada, 1999: 31).

El maestro formó parte de los esfuerzos creativos del EMEC desde su concierto inaugural el 25 de enero de 1990, ocasión en la que estrenó su primera obra electroacústica: *Ajiaco*, una realización compuesta en 1989 con sintetizadores FM, computadora y secuenciador multipista, que refiere con su título al vocablo culinario empleado por Fernando Ortiz, a partir de 1940, como metáfora de la condición mestiza de la cultura cubana (cf. Ortiz, 1996: 1-35). A esta creación inicial siguieron otras como *Palmas* (1991), la cual incluye voz, secuenciador, computadora, *sampler* y multipista, con textos de los poetas cubanos José María Heredia, José Martí y Nicolás Guillén, puestos en voz por el propio compositor; *Período espacial* (1993), con sintetizador FM, computadora y secuenciador, cuyo título hace recordar el sentido del humor punzante y desenfadado del compositor, aún en los momentos más críticos del Período Especial cubano; *Hic et Nunc* (1996), concebida dentro del concepto de *electronic live music* con la utilización de sintetizadores FM, computadora y el *software* Orbitaes Musicae, de Rubén Hinojosa; y *Loa del camino* (2000), realizada también con ayuda de otro *software* creado por Hinojosa: el Sample Generator.

2.4.4. Visión del pedagogo-compositor

El cúmulo de toda esa experiencia valiosa engrosada por Valera en las aulas del Conservatorio Municipal de La Habana bajo la atención de profesores como Ardévol, Brouwer, Martín o Ñola Sahig, fue lo que recibió de él el grupo de jóvenes estudiantes de composición del ISA. Y es que desde sus inicios, a los diecinueve años de edad, Valera fue un pedagogo nato, avalado con titulaciones de magisterio (1957) y doctor en Pedagogía (1964) en la Escuela Normal de Maestros y en la Universidad de La Habana, respectivamente. Además de algunos cargos directivos, ha ejercido como profesor de Armonía, Contrapunto, Orquestación, Composición Musical, Técnicas Contemporáneas de Creación y Música Electroacústica en diferentes centros de enseñanza musical de la capital cubana como: Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán, Escuela Nacional de Arte (ENA) y el ISA.

Para él, el reto más interesante como pedagogo es «hacer conscientes a los alumnos de sus posibilidades creativas y enseñarlos a ser maestros de sí mismos» (Valera, en Rozada, 1999: 30). De ahí que sus premisas didácticas se muevan fundamentalmente en torno a la idea central de que la teoría nace de un modo más natural sobre la base de la praxis misma. En su concepción, las posibilidades musicales y creativas de los alumnos, sean estos de nivel elemental, medio o superior, no deben obstaculizarse bajo ningún tipo de esquematismo escolástico.

Su posicionamiento es de marcada libertad y motivación creativa que, en ningún caso, llega a ser divergente con la visión neoclásica de Gramatges y Fariñas. Según afirma en un escrito dedicado a la enseñanza musical de niños, medio en el que se torna sumamente difícil el hecho mismo de hacer comprensible la grafía musical abstracta: «El músico se define, sobre todo, por su capacidad de hacer música, y no por su posibilidad de leer música, aunque esta sea parte importante de su labor (que siempre será un medio y no un fin en sí mismo)» (Valera, 2002: 7).

Vale destacar en este sentido las piezas musicales que Valera ha dedicado a la enseñanza y a la temática infantil. A su labor pedagógica y compositiva se deben en la actualidad obras como: *Que yo pueda tocar* (1973), para guitarra, dedicada a Isaac Nicola; *Siete piezas* (1962-1965), para piano; *Así cantaba que yo la vi* (1975), concebida para piano como suite de música infantil sobre canciones anónimas hispanoamericanas; *Dos líneas* (1976), también para piano; *Canciones de Pepito el de los cuentos* (1996), ciclo de dieciocho canciones para coro infantil, voz solista y orquesta midi; *Cuando yo era chiquitico* (2003), para coro infantil; y, por último, su reconocida producción musical para dibujos animados de la televisión cubana, entre las cuales sobresalen: *La canción de los glucocitos* (1974), *El cero* (1975) y *El zángano y la rosa* (1975), dirigidos por el recientemente desaparecido Tulio Raggi.

Del mismo modo que ocurre con el resto de su producción musical, Valera despliega en este ámbito creativo didáctico un universo sonoro desentendido de dicotomías excluyentes entre lo culto y lo popular. Su interés se encauza hacia la conformación de un universo sonoro flexible y espontáneo: «donde la cubanía, la contemporaneidad, el humor y la sensualidad impulsan la creación» (Domínguez, 2009: 21). Resulta curioso constatar en este sentido, y desde el carácter mordaz del compositor, el antecedente creativo de una de estas obras destinadas a los más pequeños, reflejo también de la situación económica precaria vivida por los profesionales cubanos en plenos años noventa:

> […] mi serie *Canciones de Pepito el de los Cuentos*, una onda infantil popular con textos míos, la compuse en la época más dura del período especial, cuando estaba pasando un hambre tremenda y estaba hecho tierra, como muchos cubanos. Alicia Perea [por entonces presidente del Instituto Cubano de la Música], que se dio cuenta de lo *chupao* que me veía, como sabía que lo mismo escribo música culta, inculta, popular o impopular, me propuso que hiciera unos arreglos en la Asociación Cubana de Derechos de Autores (ACDAM) para el karaoke, y ganara así alguna moneda dura que me ayudara a pasar el sofocón. Allí comencé a hacer

> arreglos de todo tipo. Me caían lo mismo piezas maravillosas que cosas horribles. Para evitar estas últimas, comencé a incluir piezas mías, boleros, sones y dieciocho canciones para niños, algunas picarescas. Gracias a la cortesía de Silvio Rodríguez las grabé en Ojalá, después Bismusic se interesó en ellas y se hizo el CD que conoces [refiriéndose al CD homónimo de 1999, interpretado por el Coro Diminuto y su directora Carmen Rosa López] (Valera, en Rozada, 1999: 32).

Sus alumnos del Departamento de Composición del ISA le recuerdan esencialmente por su posicionamiento pedagógico flexible ante el hecho creativo. Para Aguirre, uno de sus alumnos de Composición, esta fue una actitud a agradecer por su alto nivel de provocación, permitiéndole llevar a clases lo mismo la realización de un poema que una obra musical. Para Teresa Núñez (2013), alumna suya de Técnicas Contemporáneas de Creación, esta flexibilidad se convertía en desafío apremiante:

> El estilo de Valera como profesor te reta. Es como si actuara bajo el principio de que aprende quien ya está preparado para hacerlo. Las observaciones que te hace son certeras pero en muchas ocasiones una espera más indicaciones de cómo solucionar la dificultad, o más elementos del tema que se habla. Ahí está el reto. Ese estilo demanda que una se autoprepare y que formule las preguntas necesarias para obtener el conocimiento que él posee. Ese estilo, que exige mucha independencia, te obliga a crecer.

Aquellos que han tenido el privilegio de conocerle, ya fuera como alumno o colega de trabajo, saben que uno de los ejes rectores de la labor creativa y pedagógica de Valera consiste en la defensa de un supuesto sello de originalidad e identidad cubana. Para lograrlo, aconseja, a grandes rasgos, escapar de la tentación o el facilismo de emplear cualquier tipo de técnica en su estado puro, haciendo uso de ella solo desde una posición bien particularizada y creativa, coherente con el propósito ideoestético de cada creador y su universo cultural identitario. Como él mismo afirma:

> Creo que el compositor, aunque esté trabajando con un medio aparentemente tan desnaturalizado como la técnica electroacústica, no puede dejar de imprimir su sello característico en él. […] sello característico [que] va más allá de cualquier elemento frecuente en nuestra música como pueden ser las síncopas o el empleo de algún instrumento autóctono. Estimo que esta mane-

> ra peculiar está incluso presente en la manera de organizar el pensamiento musical, en el color, en el temperamento. […] El cubano, por su formación cultural mestiza, […] tiene un talento especial para asimilar elementos y devolverlos de un modo distinto (Valera en Giro, 2007, 4: 258).

Sin embargo, ¿cuánto persiste actualmente de ese «sello característico» o «manera particular» de hacer cubana en la obra musical que desarrollan los compositores de la Isla en su nueva condición diaspórica? ¿Hasta qué punto llegaría la permisibilidad de Valera dentro de ese ámbito identitario «nacional» en la obra de estos nuevos protagonistas, desprendida físicamente de su suelo natal e inmersa en una red global de interconexiones transnacionales? ¿Resulta pertinente sostener dicho enfoque en esa nueva realidad multicultural? Seguramente, habría espacio suficiente para respuestas en uno y otro sentido. No obstante, puede reconocerse con absoluta seguridad que ello dependerá totalmente de las particularidades y necesidades creativas que definen a cada uno de los compositores aquí estudiados.

Ante la hipotética pregunta de cuán satisfecho podría sentirse Valera de sus antiguos alumnos, valdría responder con esta afirmación suya de 1996, a propósito del XX Aniversario del ISA:

> Estoy contento de haber representado algo en la formación de muchos músicos y compositores, […] me siento feliz con sus éxitos, con lo que han aportado y aportan a la cultura cubana, […] me gusta saber que donde quiera que van son admirados y reconocidos por su maestría y por su formación […] Eso reconforta, da felicidad, hace olvidar cualquier informe innecesario que haya tenido que escribir durante mis años de docencia (Valera en Eli, 1998: 96).

2.5. Síntesis y desafíos de una formación insular

La experiencia acumulada por los compositores formados en el ISA durante las décadas de los ochenta y noventa del pasado siglo es significativa y extensa. Su ámbito resume momentos reveladores del acontecer de la música de concierto cubana. Desde el sinfonismo modernista de las décadas de los años veinte y treinta, y la concepción neoclásica transmitida por uno de los fundadores del grupo de Renovación Musical de los años cuarenta, Harold Gramatges; hasta la creación de los años complejos de la década de los noventa, con la obra vigente de Roberto Valera, pasando por la experiencia de Carlos Fariñas, tanto como creador de excepcional formación neoclásica,

como protagonista de la vanguardia musical cubana de las décadas de los sesenta y setenta.

Por el entorno fundacional de los noveles compositores del ISA se entrecruzan diferentes modos de hacer estéticos y musicales de la creación contemporánea cubana, entre los cuales también hallan cabida las experiencias de sus preceptores en entornos culturales diversos. Del entorno estadounidense de Copland y Koussevitzky al universo soviético de Kavalevski y Pirumov, moviéndose transversalmente por el núcleo creativo del Otoño Varsoviano de Rudzinski y Dobrowolski, por solo citar los de referencia más directa.

En sus años de formación en el ISA, los jóvenes compositores confluyen con los cambios que resignificaron el entorno ideoestético del hacer musical contemporáneo de la Isla. Su realidad sociocultural les instiga a una nueva concepción de la identidad musical cubana, en la que ya no encuentra lugar el nacionalismo trasnochado de la vanguardia de las décadas de los sesenta y setenta. Su desafío es otro. A ellos corresponde rearticular los paradigmas culturales legados por sus maestros, hacer frente a una nueva sensibilidad social que ostenta, como núcleo rector de su existencia local, el éxodo apremiante de sus protagonistas a un campo de acción multicultural más amplio, moderno, competitivo y deslocalizado.

A diferencia de sus maestros, a estos compositores cubanos de la diáspora corresponde el reto de hallar su propio espacio de inspiración e identificación como sujetos migrantes; nuevas realidades, rupturas, pluralismos y distanciamientos que les conducen a afrontar, para bien y para mal, un multiculturalismo plagado de desigualdad y diversidad. Desde la visión sociológica de Zygmunt Bauman, una realidad contemporánea que se resume irónicamente en estas palabras:

> Lo sentimos, pero no podemos sacarlos del atolladero en el que se han metido ustedes mismos. Es cierto que reina el caos en el mundo de los valores, al igual que en los debates sobre el significado o las formas correctas de la coexistencia humana, pero ustedes deben desentrañar o cortar por su cuenta este nudo gordiano, usando su propio ingenio y bajo su propia responsabilidad, y solo ustedes serán culpables si el resultado no es de su agrado. Es cierto que, dada la cacofonía reinante, no es posible cantar una melodía al unísono, y si ustedes no saben qué melodía vale la pena cantar entre todas las otras ni cómo averiguarlo, entonces no les queda otra alternativa que cantar la melodía que elijan, o incluso, si son capaces, que compongan por su cuenta. La cacofonía es tan ensordecedora que no puede empeorar; una melodía más no cambiará nada (2013: 46).

3. ILEANA PÉREZ VELÁZQUEZ: MULTIESTILÍSTICA Y NUEVA EXPRESIVIDAD

3.1. Perfil y proyección profesional de la compositora

De los cinco compositores estudiados en el presente trabajo, Ileana Pérez Velázquez (Cienfuegos, 1964) (foto 6) es la primera en incorporarse al ámbito de la diáspora cubana. Más de veinte años han transcurrido desde que en 1993 partiera rumbo a los Estados Unidos de Norteamérica, con paso previo de seis meses por la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), en busca de nuevas perspectivas profesionales. Pérez se desarrolla como profesora asociada de Composición, Electrónica y Teoría Musical en Williams College de Massachusetts desde el año 2000, y recientemente fue promovida a la máxima categoría *(Full Professor)* en la enseñanza universitaria de su país de acogida.



Foto 6. Ileana Pérez Velázquez, compositora.[1]

[1] Imagen tomada de la página web oficial de la compositora: <http://ileanaperezvelazquez.com/>. Última consulta: 16/11/2014.

El catálogo autoral de esta compositora comprende hasta la fecha de 2013 más de cuarenta realizaciones, de las cuales han tenido lugar en sus años de desarrollo profesional en los Estados Unidos un 84 %, con una incidencia máxima de obras estrenadas (gráfico 3). Entre los formatos trabajados por Pérez la música de cámara es la de mayor participación, con dieciséis creaciones que incluyen cinco dúos, dos tríos, seis cuartetos, y tres conjuntos instrumentales y vocales-instrumentales de combinaciones diversas. Otros formatos a destacar en su catálogo son, asimismo, sus siete obras para soporte electrónico (cinta) y acústico, incluyendo instrumentos solistas, voz solista o coro, además de seis realizaciones ideadas exclusivamente para electroacústica, otras seis para voz solista e instrumentos, cinco para instrumento solo, dos para orquesta sinfónica y una obra coral (véase Anexo 1).

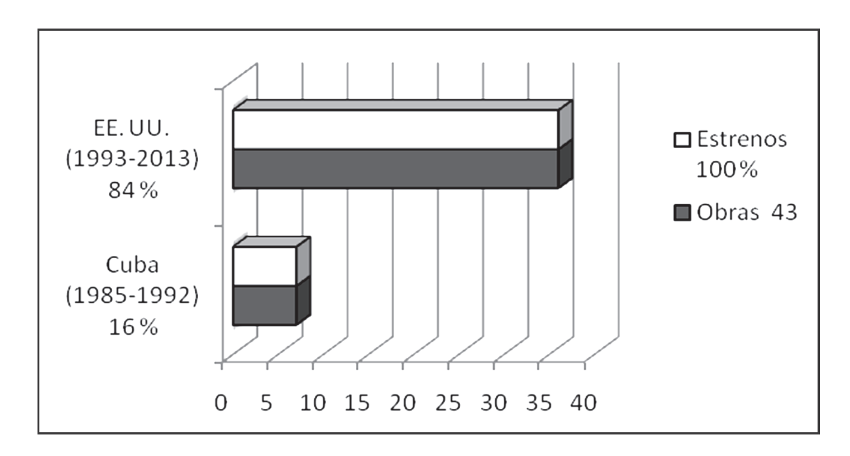


Gráfico 3. Obras estrenadas del catálogo compositivo de Ileana Pérez Velázquez.

Entre sus lauros, Pérez Velázquez cuenta con el primer premio del Concurso Nacional de Composición de la Uneac (1986), La Habana, en la categoría de Música de Cámara, por su obra *Eclosión* de 1985 (actualmente fuera de catálogo), para orquesta de cuerdas, tres percusionistas (tambores batá), arpa y piano. En 1987 obtiene primer premio (obra coral) y mención (obra para voz solista y piano) del Concurso Nacional de Juventudes Musicales celebrado en La Habana. Y tres años más tarde, su obra *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F* (1989), ideada para conjunto de cámara y percusión, es reconocida en el Festival Béla Bartók de Hungría al ser interpretada por el Ensemble Modern of Frankfurt en el *workshop* del seminario de dicho festival, al que asistieron György Ligeti y Marcos Stroppa como profesores. Para finales de la década de los noventa (1999) obtiene en los Estados

Unidos el Cintas Fellowship Award de las artes creativas, otorgado por el Instituto de Educación Internacional de la ciudad de Nueva York.

Del citado intercambio académico con Ligeti, uno de los compositores europeos más influyentes de la escena musical contemporánea, Pérez Velázquez atesora un documento de valor testimonial (foto 7). En sus líneas, el autor de *Atmosphères* dedica a la entonces incipiente compositora cubana las siguientes palabras de recomendación:

RECOMMENDATION

I would like to recommend Ileana Pérez Velázquez as a gifted young composer. At the "Bartok Seminar 1990" in Szombathely /Hungary/ I saw some of her scores. "5 Telegramas para los Sres X,C,D,By F" was rehearsed by the "Ensemble Modern". Some of the pieces turned out to have very distinct musical qualities. In other scores (which I read) Ms Pérez Velázquez shows an ability to combine Caribbean elements within a western compositional context in a virtuose way. I support her application for a scolarship.

31.7.90

György Ligeti

György Ligeti

Foto 7. Carta de recomendación a Ileana Pérez Velázquez por György Ligeti en Hungría, verano de 1990.[2]

Más de treinta ciudades de cuatro continentes han abierto sus puertas a la música de Pérez Velázquez, entre ellas: Nueva York, Chicago, Boston, Saint Paul, México D. F., La Asunción, Bogotá, París, Lamporechio, Palma de Mallorca, Levante o Beijing. Por otra parte, un volumen extenso de festivales y eventos internacionales han incluido en sus respectivos programas buena parte del catálogo de la autora. Vale citar entre estos: el Festival Internacional de Música Electroacústica Primavera en Varadero, Cuba, (1991); el VIII Fórum

[2] «RECOMENDACIÓN: Me gustaría recomendar a Ileana Pérez Velázquez como una joven compositora dotada. En el Seminario Bartók 1990 en Szombathey (Hungría) he visto algunas de sus partituras. "5 telegramas para los Sres. X, C, D, B y F" fue ensayada por el "Ensemble Modern". Algunas de las piezas resaltan por tener cualidades musicales muy distintivas. En otras partituras (que leí) la Sra. Pérez Velázquez muestra una habilidad para combinar elementos caribeños dentro de un contexto composicional occidental de un modo virtuoso. Apoyo su aplicación para la beca». (Carta facilitada por la compositora Ileana Pérez Velázquez para el presente trabajo, traducción del autor).

de Compositores del Caribe, Caracas, Venezuela (1996); el 4 Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos, Madrid (2004); el IV Festival Internacional de Música Electroacústica de Santiago de Chile, Chile (2004); el Q-ba Music Festival, Ámsterdam, Holanda (2004); el II Festival Iberoamericano de Guitarra en Beirut, Líbano (2005); el MusicArte Festival, Ciudad de Panamá, Panamá (2013); y el Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enriquez, México D. F. (2014).

Dentro del ámbito estadounidense hay que destacar las participaciones de la autora en festivales como: el Now Music Festival, Capitol University Conservatory of Music, Columbus, Ohio (1995); el Crossroads of Traditions Latin American Music Festival and Workshop, Indiana University, Bloomington, Indiana (1996); el Sound of Americas: Cuba Festival. American Composers Orchestra Chamber Music Players, New York (2001); Sonic Circuits XII International Electronic Music Festival, Boston, Massachusetts (2005); el Seventh Festival of Women Composers International, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, Pensilvania (2004); el Latino Music Festival in Chicago, Illinois (2013); o el Composers Now Festival y el International Double Reed Society Conference, New York (2014).

La labor docente de Pérez Velázquez en los Estados Unidos se resume en dos momentos fundamentales, primero como profesora asistente del Departamento de Música de la Portland State University, Oregón (1998-2000), y luego como profesora asociada en la Williams College, Massachusetts (de 2000 al 2012) y profesora (del 2012 al presente). Esto ha permitido a su obra insertarse de forma exitosa en la que quizás sea la red universitaria más desarrollada y activa del mundo. La lista de referencias de esta red, devenida en epicentro fundamental en el auge y difusión del hacer musical de la compositora de origen cubano, es de una amplitud pasmosa. Sirvan solo como muestra algunas de las más importantes que han acogido sus obras: Berklee College of Music and Longy School of Music, Boston (Massachusetts); Milwaukee University, Milwaukee (Wisconsin); University of North Carolina, Greensboro (Carolina del Norte); University of St. Thomas, Saint Paul (Minnesota); University of California, Riverside (California); Columbia University, New York City (Nueva York); Tulane University, New Orleans (Luisiana); o Grand Valley State University, Allendale (Michigan).

A esta actividad se unen también presentaciones habituales en instituciones neoyorquinas como: Merkin Concert Hall, Howland Cultural Center, Americas Society, Steinway Society, Symphony Space o el Weill Recital Hall del Carnegie Hall. Además de la Sede de la Alianza Francesa y el Pritzker Auditorium de Chicago, el Kresge Recital Hall de Galesburg, en el estado de Illinois, o los Wolfsonian Museum y Miami Art Museum del estado sureño de Florida.

Otro dato relevante a señalar en la carrera de Pérez Velázquez es la diversidad de artistas e instituciones que han comisionado su música. Desde la Editora Musical de Cuba y el conjunto instrumental Nuestro Tiempo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, en sus años tempranos habaneros (1989), hasta los más recientes encargos, entre estos: el MusicaArte Festival, Panamá (2013); el Dal Niente Ensemble, Chicago (2013); el Momenta String Quartet, Nueva York (2012); el Continuum Ensemble, Nueva York (2009); el Aguavá New Music Ensemble, Indiana (2008); el clarinetista Davide Bandier, Italia (2007); la compositora y cantante Joan La Barbara, los Estados Unidos (2006); la Berkshire Symphony, Massachusetts (2005); la guitarrista de origen cubano Iliana Matos, España (2004); el Flux Quartet, Nueva York (2001), y el Ensemble Insomnio, Holanda (2001).

Seis de sus obras han sido publicadas por la editorial musical española Arte Tripharia: *Constelaciones extraviadas entre luciérnagas* (1997), para saxofón alto y piano; *Un ser encantado, aguas saladas y piedras infinitas* (1997), para dos pianos y dos percusionistas; *Duendes alados* (2001), para cuarteto de cuerdas; *Flora invernal* (2002), flauta y clarinete en *sib*; *Encantamiento* (2003), para piano solo; y *Ciprés* (2003), para flauta, violín, violonchelo y guitarra. En 1989 la Editora Musical de Cuba asume el proyecto de edición de su obra de cámara *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F*, además de una obra coral de su autoría, *Yo os amé, amaos unos a otros*, actualmente fuera de catálogo.

Por otra parte, el sello discográfico norteamericano Albany Records publica en 2008 el CD monográfico de la compositora *An enchanted being, salty waters, and infinited stone… (Un ser encantado, aguas saladas y piedras infinitas)*, con siete obras para formatos diversos: cuarteto de cuerdas, conjunto de cámara, dúo e instrumento solo.[3] Con este mismo sello discográfico la pianista de origen chileno Pola Baytelman incluye en su CD *From Chile to Cuba: Latin American Piano Music*, 2009, la obra *Encantamiento* (2003), para piano solo. En 2010 el Nodus Ensemble incorpora al CD *Sonidos de Cuba* la obra *Nanahual* (1999), para voz solista femenina y piano, con el sello discográfico Innova Recordings, perteneciente al Foro de Compositores Americanos, y más recientemente, en 2014, su obra *Auroras* (2013), para dos pianos, aparece incluida en el CD *Fire Proof: Latin American Music for two*

[3] Las obras y los intérpretes contenidos en este trabajo son: *Duendes alados*, para cuarteto de cuerdas, interpretado por el Flux Quartet; *Wild Wisteria,* dúo de arpa y piano, por Julia Malkova y Mickael Granados; *Encantamiento*, piano solo, por Sally Pinkas; *Entre la ternura y el intenso azul*, violoncelo solo, por Nathaniel Park; *My Sacred Space*, guitarra solo, por Iliana Matos; *Ciprés*, para conjunto de cámara, por L Ensemble Portique, y *Un ser encantado, aguas saladas y piedras infinitas*, para dos pianos y dos percusionistas, por integrantes de la Williams Chamber.

pianos del Hammond Piano Dúo, bajo el auspicio del Latin American Music Center Indiana University; mientras, este mismo año, el sello discográfico Urlicht Audiovisual incluye su obra *Un ser con unas alas enormes* (1996) dentro del CD *Melting the Darkness* de la violinista Miranda Cuckson, escogido como uno de los mejores álbumes del año por la revista *Downbeat Magazine* en 2015.

3.1.1. Formación académica (Cuba/Estados Unidos) y concepción estética

El periplo de formación académica musical de esta compositora de la diáspora es notablemente extenso. Abarca desde sus primeros estudios en su ciudad natal de Cienfuegos, en 1970, con solo seis años de edad, hasta el año 2000, fecha en que se gradúa de sus estudios doctorales de Composición en la Universidad de Indiana (1995-2000). Entre estos dos momentos se incluyen cuatro y seis años de estudios en la Escuela Nacional de Arte de La Habana (1979-1983), como pianista, y en el ISA (1983-1989), como pianista y compositora, respectivamente, además de cursar una maestría de Música Electrónica en el Dartmouth College, en los Estados Unidos (1993-1995). Todo ello, sin dejar de surcar el terreno difícil que le proporcionó el cruce de las fronteras políticas cubano-norteamericanas a instancia de una beca estudios. En palabras de la propia compositora (2010):

> [...] me gradué oficialmente de Composición en el ISA en el 1989, y de piano en 1987 (pues hacía doble carrera), pero continué de profesora de Composición en el ISA hasta el 1992, que fue cuando salí hacia Bogotá, Colombia. Allí estuve seis meses como profesora del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Estando en Bogotá finalmente recibí visa de estudiante para venir a los Estados Unidos a hacer mi maestría en Música Electrónica (junio 1993). La beca para estudiar aquí la había recibido desde 1991, pero los Estados Unidos no me otorgaron visa por dos años producto del embargo de este país a Cuba. […] En mi caso, la decisión personal de venir a hacer mi maestría, una vez recibida la visa de estudiante en 1993, no fue aprobada por la embajada cubana en Colombia, por lo que tuve que tomar la decisión personal de venir afrontando los riesgos que este paso ocasionaría en mi futuro. Mi desarrollo profesional siempre ha sido muy importante para mí, y no podía permitir que decisiones totalmente burocráticas intervinieran en mi desarrollo. Fueron decisiones duras, difíciles, pero necesarias.

El paso dado por Pérez significó, entre otras cosas, la oportunidad excepcional de formarse con compositores pedagogos norteamericanos como: Jon Appleton (Dartmouth College), uno de los pioneros de la música electroacústica en los Estados Unidos de Norteamérica; Charles Dodge (Dartmouth College), alumno de Milhaud, conocido como uno de los principales innovadores de la música por ordenador de este mismo país; Claude Baker (Indiana University), laureado compositor de amplio catálogo sinfónico; Eugene O'Brien (Indiana University), antiguo alumno de Zimmermann y Xenakis; y la compositora y percusionista de origen polaco Marta Ptaszynska (Indiana University), quien fuera alumna de Tadeusz Paciorkiewicz, Nadia Boulanger y Oliver Messiaen.

Además de una formación pianística superior con Ninowska Fernández Britto, Pérez recibió en La Habana la enseñanza tutelar y especializada de Carlos Fariñas. Fue este fundador de la vanguardia cubana de los años sesenta y setenta quien brindó a la joven estudiante de composición las primeras herramientas y habilidades. Al decir de la compositora:

> Estudié con el maestro Fariñas por cinco años. Era muy riguroso en el tratamiento de la forma y la armonía. Yo lo clasifico como neoclásico en su enseñanza de la estructura, de acuerdo a mi experiencia con él como estudiante. Fue una formación básica muy válida para mi desarrollo en aquella época. Mi forma personal de componer y concebir la música ha cambiado mucho desde entonces, pero debo mencionar que todavía soy cuidadosa en la selección de mis materiales, su organización, y desarrollo, y este cuidado lo aprendí desde mi formación con Fariñas (ídem).

La base de esta formación superior como compositora y pianista ha permanecido en el discurso de Pérez Velázquez a lo largo de los años. Esto se debe en gran medida a la enseñanza rigurosa de las formas y organizaciones estructurales neoclásicas que le impartió Fariñas, como a su experiencia interpretativa del *Concierto para piano e instrumentos de viento* de Stravinsky o el repertorio pianístico de Bartók, Scriabin, Debussy, Chopin y Bach. Su propuesta se nutre de este vasto referente, haciendo del suyo un discurso ecléctico de clara tendencia a la nueva expresividad de finales del siglo XX.

De vuelta al *pathos* romántico, esta estética posmoderna centra su atención en un sentido marcadamente expresivo, ligado a formas y géneros representativos de la etapa final del siglo XIX e inicio del XX. Su riqueza estilística se nutre de procedimientos propios del posromanticismo, el neoimpresionismo, el neoexpresionismo o el neoclasicismo, y,

como rasgo esencial, se acoge a un lenguaje neodiatónico abundante en intervalos de segundas y cuartas, estructuras y progresiones armónicas propias de la tonalidad ampliada, pasajes politonales y el empleo total de sonidos cromáticos y modos escalísticos.

Como particularidad de su discurso, Pérez evidencia un especial interés por las elaboraciones contrapuntísticas, la horizontalidad, el contenido lírico y el tratamiento rítmico de afán comunicativo. En otras palabras, esta vez del crítico del *The New York Times*, Paul Griffiths, una expresión cargada de «fuerza imaginativa y consistencia musical» (s. f., s. p.). Su música de inspiración evocadora se interna en espacios sonoros de sentidos poéticos notorios, donde imágenes de ensueño cargan de contenido dramático y emocional el discurso. Son numerosos los títulos de su catálogo que refieren esta intencionalidad poética. A saber: *Constelaciones extraviadas entre luciérnagas* (1997), para saxo alto y piano; *Un ser encantado, aguas saladas y piedras infinitas* (1997), para dos pianos y dos percusionistas; *Duendes alados* (2001), para cuarteto de cuerdas; *Entre la ternura y el intenso azul* (2004), para violonchelo solo; *Ídolos del sueño* (2009), para soprano solista, violín, clarinete en *sib*, violonchelo y piano; o *Del falso amor impuro* (2013), para soprano solista, violín, saxofón alto, piano y percusión.

De acuerdo con lo expresado por su antiguo colega Steven Bodner, joven saxofonista y director de la Williams Symphonic Winds and Opus Zero Ban, recientemente desaparecido (1975-2011):

> *Ileana Pérez Velázquez has written numerous acoustic and electroacoustic works that reveal the depth and scope of her artistic imagination. Often inspired by extra-musical stimuli—ranging from the poetic to the psychological, the natural to the supernatural—Velázquez writes music that, while challenging for both performer and listener alike, is deeply expressive; her music may be uncompromising in its demands, but it also remains intensely dramatic and poignantly evocative. Whether she is writing for acoustic instruments, for electronics only, or a combination of the two, her music is always powerfully communicative. Her rich harmonic language and rhythmically intricate, multi-layered textures reveal her debt to her Cuban heritage*.[4]

[4] «Ileana Pérez Velázquez ha escrito numerosos trabajos acústicos y electroacústicos que revelan la profundidad y el alcance de su imaginación artística. A menudo inspirada por estímulos extramusicales –que van de lo poético a lo psicológico, de lo natural a lo sobrenatural–, Velázquez escribe música que, desafiando a intérpretes y oyentes por igual, es profundamente expresiva; su música puede ser inflexible en sus demandas, pero también permanece sumamente dramática y

Una de las experiencias más significativas en el hacer musical de esta compositora es, sin duda, la vinculada a la creación electroacústica. Antes de partir a los Estados Unidos, sus prácticas en el EMEC del ISA, fundado por Fariñas en 1989, y el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica (LNME) de La Habana, que por entonces dirigiera su fundador Juan Blanco, condicionaron en gran medida su tendencia a un planteamiento más tímbrico y espectral del hecho sonoro. A estas experiencias debe la compositora la concepción de los instrumentos acústicos, por ejemplo, no solo como emisores de sonidos o notas fundamentales, sino como generadores de espectros armónicos con disímiles posibilidades de realización. *Crisálida* (1991), una de sus obras electroacústicas habaneras más tempranas, así lo demuestra. Según rememora la compositora (2014):

> A diferencias de *Natura*, que fue construida a partir de la técnica de *frequency modulation*, *Crisálida* fue trabajada a partir del uso de la síntesis aditiva. Es una obra que utiliza el concepto de música espectral, análisis del espectro de sonidos armónicos, utilizando los armónicos superiores de forma rítmica, con un orden de aparición que va desde los armónicos más graves hasta los más agudos. Ten en cuenta que la parte superior del espectro armónico es siempre la más inarmónica. Partiendo de esta idea, en las partes climáticas de la obra el espectro de sonido que utilizo es más inarmónico y lo aprovecho para añadir golpes de percusión, considerando que son una de las formas más inarmónicas de sonido que existen.

Unido a estas experiencias, son los cursos de formación con el claustro de profesores del programa de posgrado en música electroacústica de la Dartmouth College los que posibilitan la realización de obras de singular diálogo y mixtura acústica-electroacústica. Sus discursos revelan búsquedas de nuevas sonoridades y colores tímbricos a través de mezclas tan diversas como las que ofrecen, por ejemplo: *Conversations* (1994), para clarinete bajo en *sib*, saxofón, percusión y cinta; *Piedras* (1995), coro mixto y cinta; *Un ser con unas alas enormes* (1996), violín solo y cinta; *Entre azul y transparencia* (1997), soprano

---

conmovedoramente evocadora. Ya sea escribiendo para instrumentos acústicos, para electrónica solo, o para la combinación de ambos medios, su música es siempre poderosamente comunicativa. Su rico lenguaje armónico, rítmica intrincada y texturas de múltiples niveles revelan la deuda de su herencia cubana». (Steven Bodner: «Palabras de presentación de la web oficial de la compositora Ileana Pérez Velázquez», <http://ileanaperezvelazquez.com>, traducción del autor).

solista, percusión y cinta; y *Cuando la inocencia retorna en forma de poesía* (1997), piano solo y cinta.

Por otra parte, en su discurso compositivo anterior y posterior a su salida de Cuba las alusiones[5] estilísticas al entorno músico-cultural cubano de origen no suelen ser marcadamente perceptibles. En ella los cruces directos a géneros populares o manifestaciones tradicionales propios de la Isla no acontecen fundamentalmente como recursos diáfanos. Por el contrario, estos resultan claves de conexiones sobrentendidas, reflejo de una herencia espontánea y consustancial identitaria que busca intencionalmente, y sin rechazo, un modo de expresión propio. Como ella misma reconoce:

> *My music is different, because I try to avoid the repetitive patterns that are characteristic of folk music. It's not that I don't like folk music, but that folk music is there, and so strong, and so beautiful, and so wonderful. Why would I need to rewrite it again? It already exists. I am trying to do something that is my own, something that I would say is more creative, but I don't want to offend anybody, so I will say something that is more able to express myself, rather than taking repetitive rhythmic and/or melodic patterns from folk music and throwing it into my music*.[6]

A pesar de ser una de las compositoras más destacadas de su generación, con un catálogo que incluía en sus inicios formatos de amplia envergadura como el sinfónico o el operístico, es llamativo que su incidencia actual en el panorama musical de Cuba sea casi

[5] Siguiendo la propuesta de categorías intertextuales que ofrece Julio Ogas en su trabajo «El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura» (2011), profundamente interesado en el acto de elección que realiza todo compositor al situar su música (texto) en determinada red textual o marco de correlaciones, en mi análisis la «alusión» es definida como: tipología de relación intertextual de copresencia implícita. Refiere a la relación indirecta que ofrece un texto sonoro con otro texto conocido o común en determinado espacio cultural. Puede realizarse tanto en el plano estilístico como en el de sonidos (icono) relacionados con seres, objetos o actividades específicas. Ya sea por medio de la traducción, la adaptación o el uso directo.

[6] «Mi música es diferente, porque yo trato de evitar los patrones característicos de la música folclórica. Esto no significa que no me guste la música folclórica, pero esta música folclórica está allí, y tan fuerte, y tan hermosa, y tan maravillosa. ¿Por qué tendría que escribirla otra vez? Esto ya existe. Yo trato de hacer algo propio, algo que podría decir que es más creativo, pero no quiero ofender a nadie, así que lo que diría es algo que sea más capaz de expresarme, más que tomar el modelo rítmico y/o melódico característico de la música folclórica y lanzarlo en mi música». Tom Moore: «An Interview with Ileana Perez-Velazquez». (Tradución del autor).

inexistente. No fue hasta 2003, diez años después de su partida, que la obra de Pérez se presentó por vez primera en La Habana en lo que fue el «Concierto en homenaje al Maestro Carlos Fariñas: Panorama de las obras realizadas en el Estudio de Música Electrónica y por computadoras EMEC/ISA, desde su fundación (1989) hasta nuestros días», celebrado el 10 de enero en la sala Caturla del Teatro Auditorio Amadeo Roldán. Posterior a esta fecha, su música ha sido presentada en Cuba en otras dos ocasiones: el Festival Internacional de Música Electroacústica de La Habana, 2010, y el XXV Festival de Música Contemporánea de La Habana, 2011.

3.2. Período cubano

Del período de formación e iniciación profesional de Pérez Velázquez en La Habana, entre 1985 y 1992, solo permanecen en su catálogo actual siete de casi dos decenas de realizaciones compositivas. Entre las que aún subsisten son las obras electroacústicas las de mayor incidencia (gráfico 4), con tres realizaciones, a la que se suma la obra para soprano solista y cinta *Natura*. A estas le secundan una obra para conjunto de cámara, *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F*; otra para trío clásico, *Dimensiones* (1986), y finalmente, una obra para percusión solo titulada *12 pm* (1985).

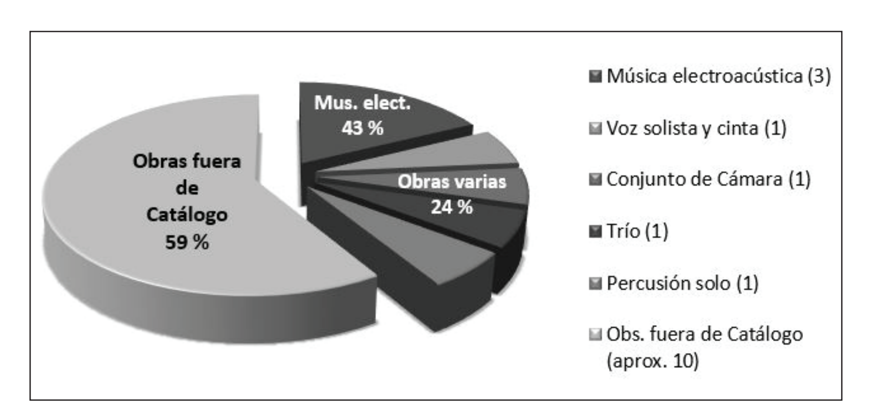


Gráfico 4. Obras del catálogo de I. Pérez Velázquez compuestas en Cuba de 1985 a 1992.

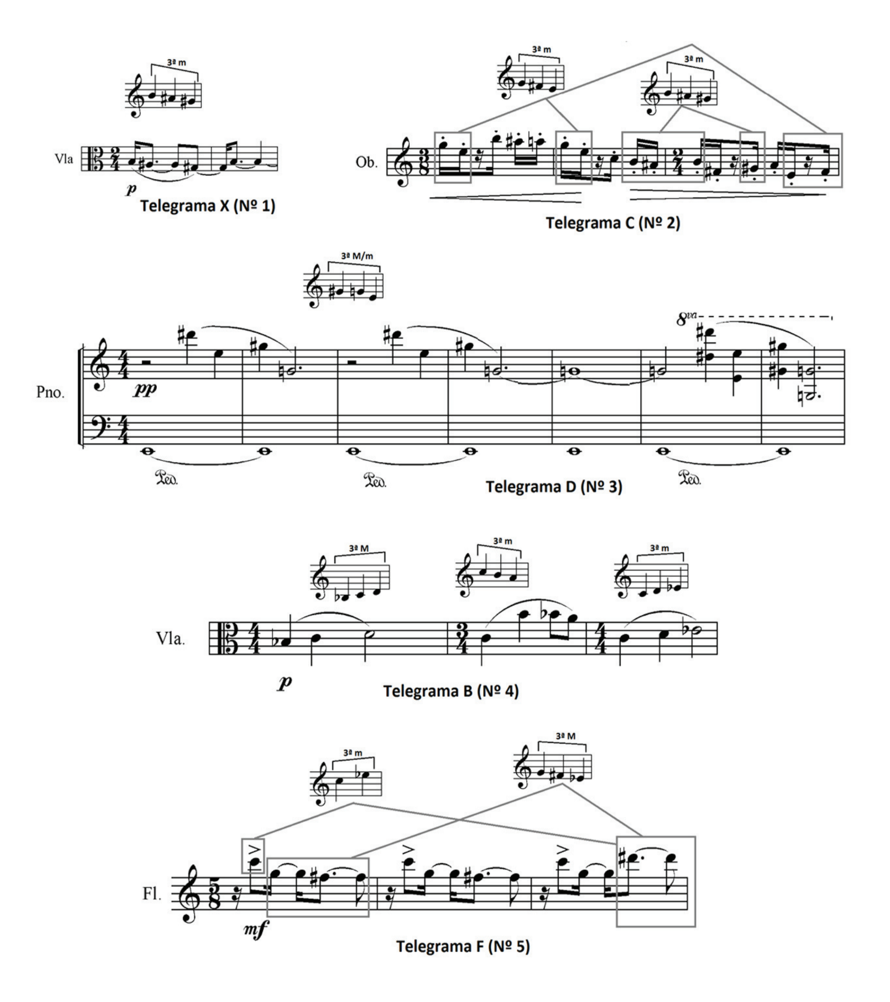
El criterio radical de exclusión que la compositora aplica a muchas de sus obras del pasado no hace que deje de tenerse en cuenta la significación de estas en su actual acontecer creativo. Téngase en

consideración que entre dichas obras, aproximadamente diez realizaciones, se incluyen formatos y géneros tan abarcadores como la ópera, la música coral, de cámara o sinfónica, lo que revela un nivel de creatividad y actividad composicional notablemente profuso en sus años de inicios en La Habana. El sondeo realizado sacó a la luz obras como: *Inmanencia* (1987-1988), ópera para cinco cantantes solistas, orquesta sinfónica y coro mixto, con texto de Salvador Lemis; *Suite de ballet* (1986), cuatro movimientos para orquesta sinfónica; *Eclosión* (1985), para orquesta de cuerdas, arpa, piano y percusión; *Viaje a la semilla* (1987), viola, voz solista, guitarra, piano y percusión; *Sonata* (1983), piano solo; *Preludios* (1983), para piano solo, y *Allegro* (1983), dúo de flauta y piano.

3.2.1. *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F* (1989)

De las obras que aún persisten de aquella primera etapa es *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F* la de mayor realce. Contó para su estreno (1990) con la batuta de Manuel Duchesne Cuzán, el prestigioso director de orquesta de la vanguardia musical cubana de los años sesenta y setenta, y el conjunto instrumental Nuestro Tiempo, agrupación para la que fue compuesta la obra. Al decir de la autora (2014), su título enigmático refiere a modo de dedicatoria: «[…] a algunos compositores que me influenciaron de alguna manera en aquella época: C (Ignacio Cervantes), D (Debussy), B (Bach) F (Fariñas) y la X que significaba yo misma, de manera que no es I (Ileana), sino X como incógnito».

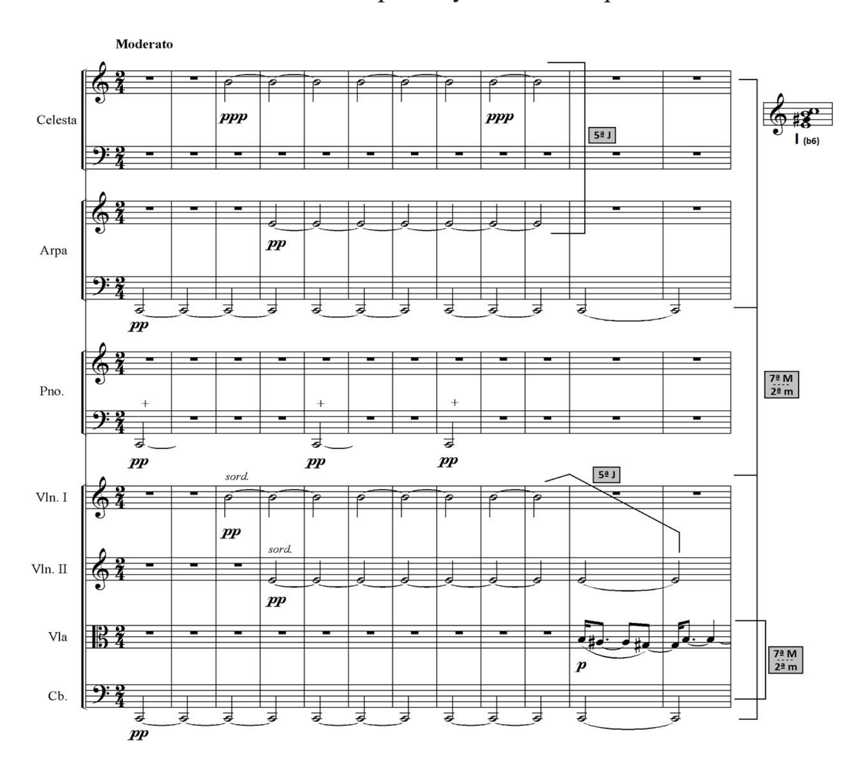
La obra se conforma de cinco pequeñas piezas para formato instrumental de cámara (cuerdas, viento madera, arpa, piano y percusión) concebidas, en cierto modo, como variaciones que aluden estilísticamente a los compositores (Srs.) referidos tácitamente en su enunciado, aunque no se trate de una imitación o pastiche sino, por el contrario, de un intento por desdibujar conexiones explícitas con el hacer de estos autores europeos y cubanos. En estas piezas cobra importancia fundamental la variación motívica como elemento de cohesión estructural, donde los intervalos de tercera mayor-menor, en primera instancia, y los de segunda mayor-menor, luego, vertebran el eje central de su tejido sonoro. Véanse en este sentido (ejemplo 1) las relaciones de derivación e identidad que sostienen algunos de los motivos temáticos e introductorios de sus cinco «telegramas».



Ejemplo 1. Motivos temáticos e introductorios de *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F*.

La sucesión de estas piezas de aire contrastante (Moderato-Allegro-Adagio-Moderato-Allegro) viene fuertemente marcada por una concepción armónica tonal-modal ampliada. Ello convierte en elemento habitual del discurso el uso de acordes alterados, notas cromáticas añadidas y pedales con relación interválica de segundas o séptimas que buscan evitar la presencia clara de acordes de función de tónica y dominante. Muestra evidente de ello es el instante de apertura del primero de estos telegramas (ejemplo 2), cuya textura diáfana permite reconocer la nota *mi* como sonido tónico o de referencia, teniendo en cuenta la relación vertical de quinta justa *(mi-si)* que presentan en paralelo celesta-arpa y violín I-II, y el motivo temático que introduce la viola con el uso de la tercera *(sol#)*. Sin embargo, es de destacar en
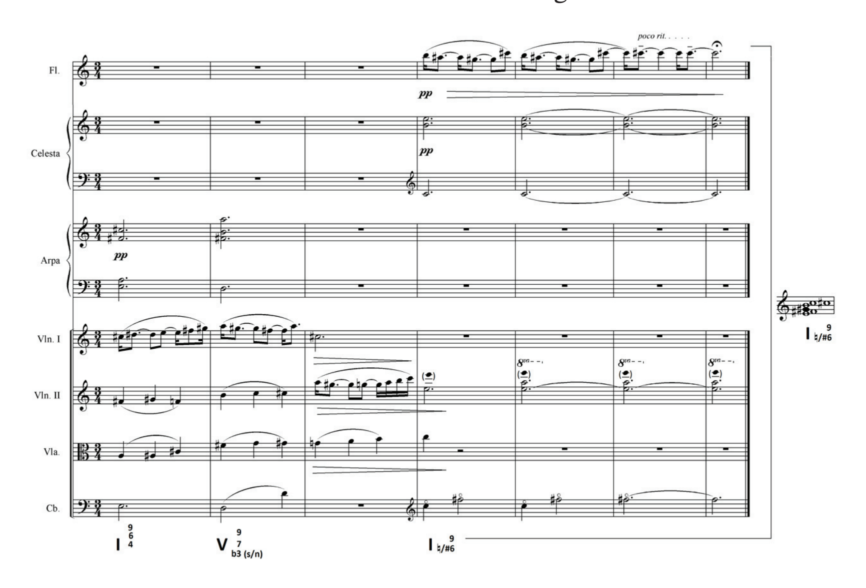
este sentido el pedal de *do* que imponen a dicha referencia tonal los planos graves del arpa, el piano y el contrabajo. El uso de este sonido proporciona cierta ambigüedad desde el punto de vista armónico, ya que puede entenderse lo mismo como pedal disociador de la tónica reconocida anteriormente *(mi)*, o bien como sonido fundamental de un acorde tónico de *do* con séptima y sonido de quinta ascendida.



Ejemplo 2. Comportamiento armónico, «Pieza No. 1» de *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F*, cc. 1-12.

El fragmento que recoge la cadencia de cierre de esta primera pieza (ejemplo 3) se define también por una marcada ambigüedad, que pone énfasis en un sentido de superposición de planos. De una parte, se reconoce la referencia a sonidos fundamentales del acorde tónico de *mi*, presentado por la flauta a través de una variación del motivo temático principal, cuyo giro melódico tiende a centralizar el sonido *si* (dominante de *mi*). Aunque finalmente concluye en la nota *do#* como recurso de disociación. A ella se unen la línea superior de la celesta, que presenta un pedal de cuarta justa *(si-mi)* y el violín II, con un pedal de *mi* doblado en armónico a la octava. Otro aspecto a destacar en este grupo tónico de *mi* es la línea escalística que presenta

el violín I antes del acorde final (cc. 43-45), que al igual que el sonido de cierre de la flauta finaliza en la nota divergente de *do#*.



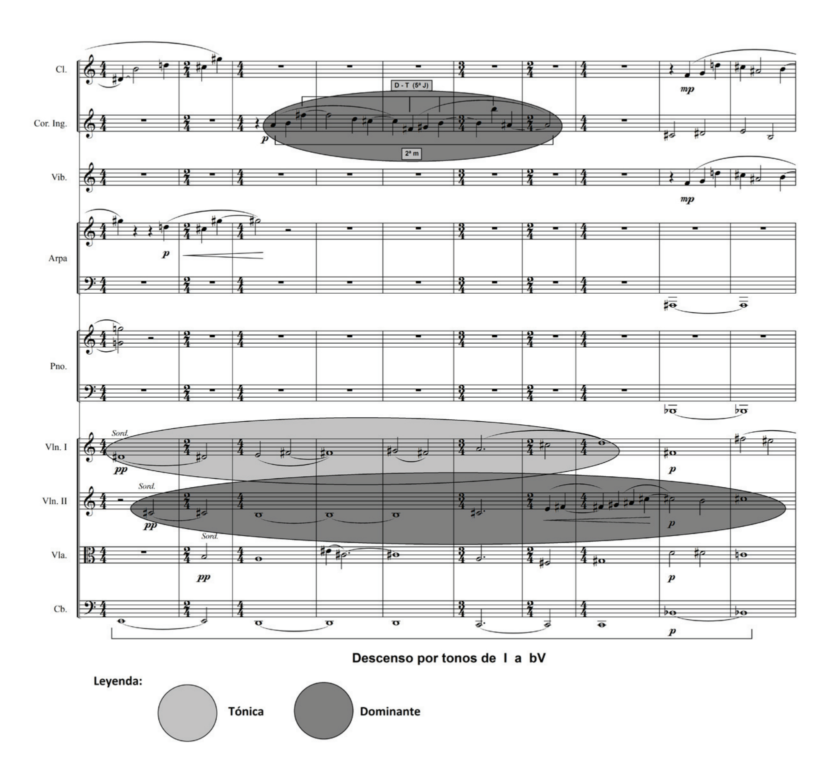
Ejemplo 3. Cadencia de cierre, «Pieza No. 1» de *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F*, cc. 43-49.

Por otra parte, resaltan las líneas que proponen un campo armónico disuasorio con respecto a la tónica *mi*. Es el caso del pedal inferior de la celesta, que impone como base el sonido *do*, y el gesto cadencial descendente que marca el contrabajo en torno al sonido tónico *do* (cc. 43-44), incluyendo un salto tónico de octava ascendente. Como recurso desestabilizador, esta última línea introduce por saltos de cuarta aumentada una nueva base armónica *(fa#)* que, dentro de su ambigüedad intrínseca, finaliza proponiendo como estructura de cierre un acorde por cuarta. O, desde el punto de vista de *mi* como referencia tónica, un denso acorde de primer grado con notas cromáticas añadidas (sexta becuadro y sostenido, y novena), todo lo cual termina por establecer una diversificación del color tradicional de las funciones dominante y tónica.

Esta ambivalencia de funciones armónicas que marca el uso enriquecido de notas cromáticas es significativa también en el tercero de los «telegramas». Su discurso patentiza la relación intertextual generada como expectativa desde el título de la obra (en este caso Sr. D, de Debussy) con fugaces alusiones y préstamos estilísticos de tipo impresionista. Al pequeño gesto pentáfono que introduce el corno inglés en sus primeros compases, se unen en esta pieza relaciones

paralelas, prolongaciones cromáticas de un mismo acorde funcional, progresiones por tonos enteros y sonoridades de aliento modal latente.

El fragmento incluido en el ejemplo 4 constata algunos de los comportamientos referidos. Véase el descenso escalístico por tonos enteros que presenta el contrabajo desde la tónica *mi* a su dominante descendida *sib* (bV), cuyo momento de contraste armónico se corresponde con el salto ascendente de séptima menor. Ténganse en cuenta, asimismo, las relaciones cromáticas verticales que marcan contrabajo, viola y violín II *(do-do#)*, y violín I y clarinete *(la-la#)*, este último escrito por la compositora en sonido real.



Ejemplo 4. Planos armónico-funcionales, «Pieza No. 3» de *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F*, cc. 8-17.
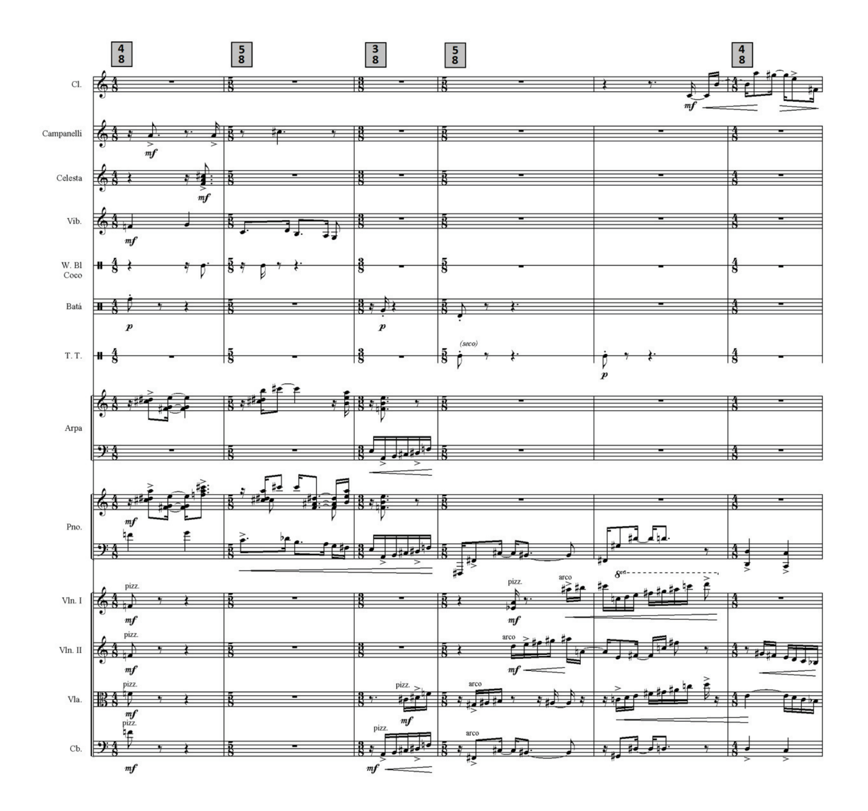
Por otra parte, adviértase el sentido de horizontalidad que despliega la escritura de este fragmento, donde la verticalidad armónica del discurso parece quedar sujeta a las coincidencias fortuitas que proporciona dicho comportamiento lineal. Para apreciar mejor el tratamiento de este pensamiento horizontal, obsérvese la superposición de diseños melódicos y funcionales que proponen las líneas del clarinete (función de dominante), violín I (tónica) y violín II (dominante), en contraste

con el descenso por tonos del contrabajo. Tómese en cuenta, por ejemplo, el claro sentido menor melódico que ofrece la línea del clarinete (cc. 10-14), cuyo perfil responde a una estructuración tradicional sobre ejes de tónica y dominante correspondientes *(si-fa#)*; además de la relación cromática *(la-la#)* que delimita su ámbito expansivo, en juego ambivalente con su sensible o VII grado. Esto mismo sucede con la línea del violín I entre los sonidos extremos de *re#* y *re* natural, solo que en este último caso, como elemento anticipatorio del cambio armónico, o cambio de referente tónico, que propone el *sib* del contrabajo en los compases siguientes (cc. 16-17).

Los telegramas vinculados a los Srs. C (Cervantes) y F (Fariñas) muestran, por su parte, otra de las aristas importantes del discurso joven de la compositora cienfueguera en su etapa temprana del ISA. Pérez aprovecha estas micropiezas, localizadas en el segundo y quinto puesto del ciclo, para aludir el universo rítmico tradicional cubano como elemento de vitalidad y dinamismo narrativo del discurso de la obra. Sin embargo, estas alusiones conllevan en sí un gesto intencional de enmascaramiento que desdibuja la concreción de relaciones estilísticas directas.

En una y otra de estas piezas relacionadas con compositores cubanos de diferentes épocas (siglos XIX y XX), la autora subraya la idea de expansión y contracción métrica del discurso, con uso sucesivo de compases binarios, ternarios, regulares e irregulares. Esta proposición, contraria a la métrica binaria característica en la música tradicional y popular cubana, ámbito de referencia fundamental en el hacer de los dos compositores aludidos, no impide a la autora usar diseños rítmicos sincopados, desplazamientos de acentos y tratamientos polirrítmicos como motivo de alusión estilística. Téngase en cuenta las indicaciones de acentos que reflejan las diferentes líneas instrumentales en la segunda semicorchea del primer tiempo del compás (ejemplo 5); o, en este mismo sentido, los acentos que marcan generalmente las articulaciones de estas líneas en el último tiempo débil, lo que alude, de una u otra forma, a los juegos y desplazamientos de acentos rítmicos característicos en géneros músico-populares cubanos (son, danzón, guaracha o chachachá) abordados con singular frecuencia por el compositor Fariñas (Sr. F).[7]

[7] Entre las obras de Fariñas que marcan referencia explícita con géneros de la música popular y tradicional cubana pueden citarse dentro de su catálogo: *Seis sones sencillos* (1954-1955), para piano solo; *Cha-cha-chá virtuoso* (1979), para piano solo; *Danzón para un domingo* (1981), para orquesta de cuerdas; *Guaracha* (1981), para guitarra solo, y *Punto y tonadas* (1981), para orquesta de cuerdas y laúd solista.
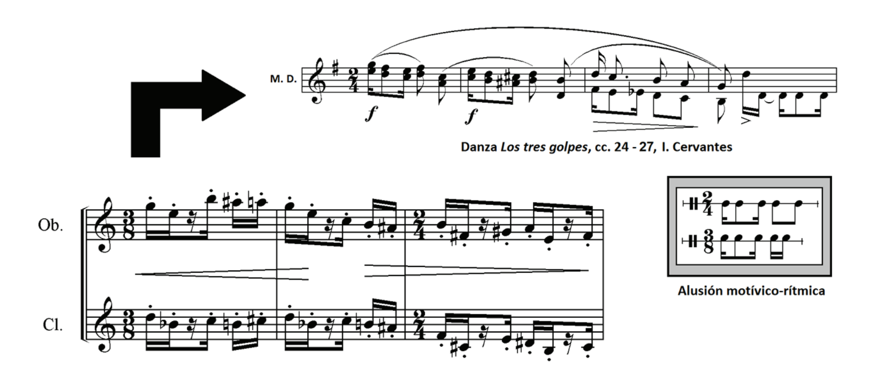


Ejemplo 5. Comportamiento métrico, «Pieza No. 5» de *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F*, cc. 14-19.

Sin embargo, llama la atención el tratamiento paradójico de la compositora de dichos recursos rítmicos de alusión estilística cubana. Pérez aborda generalmente el uso de patrones o células rítmicas sincopadas sin responder a criterios de periodización o regularidad que garanticen identificaciones explícitas. De manera que su implicación coherente con la rítmica tradicional y popular cubana juega con relaciones ambivalentes de oposición y extensión, marcando dinámicas simultáneas de tradición y modernidad. Esta idea también se evidencia en el tratamiento rítmico restringido o desdibujado de la compositora de un icónico de la percusión cubana como son los tambores batá (véase el ejemplo anterior, *supra*), los cuales, al margen de su trasfondo sagrado y ritual, se definen tradicionalmente por el despliegue de polirritmias de alto contenido de elaboración y virtuosismo.

Otro ejemplo a resaltar dentro de este juego de ambivalencias significantes con la estilística musical y rítmica cubana se ofrece en la pieza número dos, Sr. C (Cervantes). En ella, la autora alude el

universo decimonónico del compositor habanero sumando a los comportamientos descritos en el ejemplo anterior una frase temática cuyo diseño rítmico-melódico refiere, indirectamente, a pasajes tipificadores del hacer dancístico cervantino. Nótese en el ejemplo 6 los puntos de encuentro y descencuentro que a nivel de articulación rítmica, melódica y gestual infiere dicha pieza con el fragmento de una de las más conocidas danzas del autor: *Los tres golpes*. Esta ambigüedad, de resignificación y modernización intencional, es subrayada por la compositora al sustituir el paralelismo melódico de terceras y sextas tipificador de estas danzas por intervalos de cuartas justas, tritonos y séptimas mayores, fudamentalmente.



Ejemplo 6. Alusión rítmica de danzas cubanas, «Pieza No. 2» de *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F*, cc. 11-13.

La búsqueda de soluciones y recursos que refleja esta obra temprana de Pérez Velázquez anuncia muchos de los rasgos esenciales que definen su discurso actual de la diáspora, de manera especial aquellos que desde el punto de vista armónico tonal-modal ampliado evidencian un aliento característico de la nueva expresividad de finales del siglo XX, así como los rasgos profundamente relacionados con el mundo cultural y sonoro de la Isla; dos elementos al que se une como rasgo tipificador de buena parte de su obra un sentido de perfeccionamiento y coherencia formal-estructural de cierto influjo neoclásico.

3.3. Período estadounidense

El corpus musical emprendido por Pérez Velázquez en veinte años de residencia en suelo estadounidense conduce a reparar en su volumen y diversidad. A diferencia de su anterior etapa habanera, este segundo

período creativo sobresale por sus treinta seis realizaciones (gráfico 5), especialmente, por su expansión en el ámbito de la música de cámara con dos obras para conjunto mixto, seis cuartetos, un trío, cinco dúos y seis piezas para voz solista y conjunto instrumental, además de seis obras para instrumentos o voces solistas y cinta, tres obras electroacústicas, cuatro realizaciones para instrumento solo, dos obras sinfónicas y una coral.

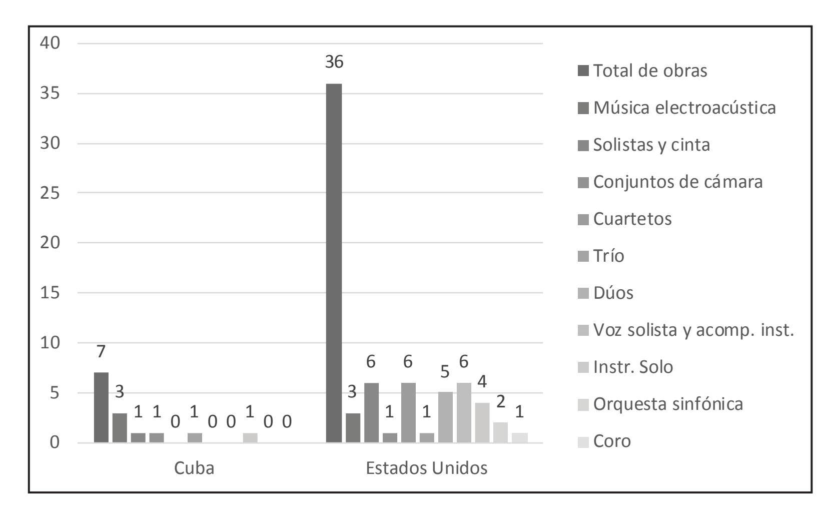


Gráfico 5. Obras del catálogo de Ileana Pérez Velázquez compuestas en Cuba (1985 a 1992) y los Estados Unidos (1993-2013).

Entre las obras más significativas de esta etapa fuera de Cuba pueden mencionarse, por ejemplo, *Un ser con unas alas enormes*, para violín y cinta; *Un ser encantado, aguas saladas y piedras infinitas*, para dos pianos y dos percusionistas; *Fragmented memories* (1999), para orquesta sinfónica; los cuartetos de cuerdas *Duendes alados* y *Alma de güije* (2012); *Encantamiento*, piano solo; *Ciprés*, para flauta, violín, violonchelo y guitarra; *Entre la ternura y el intenso azul*, para chelo solo; *Wild Wisteria* (2004), para arpa y viola; *Confluencias* (2005), para electroacústica; *Ídolos del sueño*, para voz solista, clarinete, violín, chelo y piano, con texto del poeta cubano Carlos Pintado; y *Naturaleza viva* (2012), para flauta a solo.

3.3.1. *Un ser con unas alas enormes* (1996)

Con la primera de estas obras, *Un ser con unas alas enormes*,[8] para violín y cinta, se abre el análisis del discurso musical de esta nueva etapa creativa de Pérez Velázquez. Su título refiere a la narración fantástica de 1968 «Un señor muy viejo con unas alas enormes» –del recientemente desaparecido escritor colombiano Gabriel García Márquez–, la cual fue llevada al cine en 1988, con el mismo nombre, por el director argentino Fernando Birri y el Icaic (La Habana), con música del compositor cubano José María Vitier. Asimismo, y según afirma la compositora en notas a programas de conciertos, la obra se inspira en el estudio número diecisiete de los treinta y dos *Freeman Estude* (1977-1990) para violín solo de John Cage. Es por ello que su parte electrónica se basa en procesamientos concretos de fragmentos o *samples* de este estudio del compositor norteamericano, tratados por la compositora por medio de *sampler* y secuenciador. Sin embargo, es su estética de alta dificultad técnica de ejecución y su filosofía de alcance de lo imposible, lo que inspira verdaderamente esta realización. Según sostiene la autora: *«An important idea for Cage is that human beings can be better themselves by overcoming their limitations. This piece translates that spirit; humans improve through the use of their imagination»*.[9]

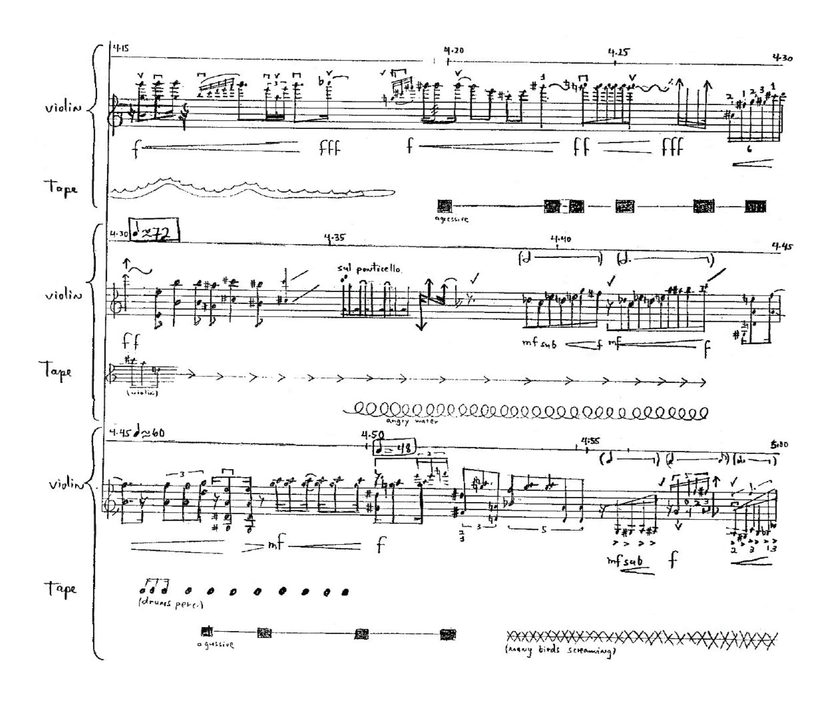
En su obra Pérez evoca simbólicamente este paso laminar entre lo posible y lo imposible, y lo real y lo fantástico, con la mixtura sonora del discurso acústico y electroacústico. Por una parte, el violín despliega una serie de recursos de articulación y figuración rítmica y melódica de ejecución minuciosa. En su escritura prevalecen los motivos agitados y las contraposiciones de registros, además de indicaciones continuas de articulación cambiante como acentos, *pizzicati*, *marcato*, *glissandi* o *sul ponticello*. Por otra parte, y sin llegar a abandonar un tratamiento técnico convencional, la electrónica se encarga de recrear sonoridades y texturas de densidad considerable, aportando una riqueza tímbrica que por momentos refuerza, o contrapone, la línea del violín. Bajo indicaciones descriptivas de tipo *agressive*, *angry water*, *insect eating*, *tender insect* o *talking bird*, el plano sonoro de la electrónica sugiere la evocación de imágenes sobrenaturales e irascibles que cita García Márquez en su narración: «polvo de lumbre», «ruido de las estrellas»,

[8] Audición disponible en sitio web de la compositora: <http://ileanaperez-velazquez.com/media/audio>. Última consulta 29/9/2015.

[9] «Una idea importante para Cage es que los seres humanos pueden ser mejores venciendo ellos mismos sus limitaciones. Esta pieza traslada este espíritu; los humanos mejoran a través del uso de la imaginación». (Ileana Pérez Velázquez: *Un ser encantado con unas alas enormes*, en notas a programas de concierto facilitadas por la compositora [s. f.], traducción del autor).

«remolino de estiércol de gallinero», «ventarrón de pánico», «gallinas en busca de parásitos estelares» o «aletazos indignos que resbalaban en la luz» (1982: 11-25).

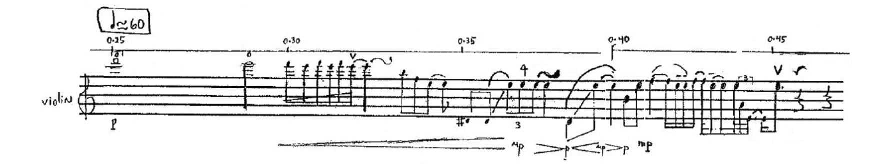
De este universo real-fantástico comunica la obra de Pérez, cuyo momento climático congrega, además de los recursos citados anteriormente, superposiciones de tres y cuatro planos sonoros, cambios agógicos y fluctuaciones súbitas de indicación dinámica. Véase a continuación la grafía manuscrita empleada por la compositora en el ejemplo 7.



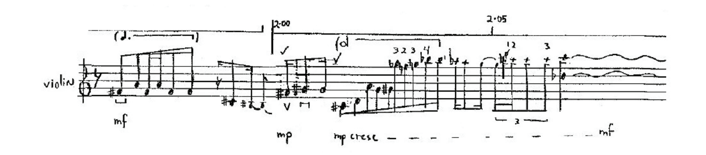
Ejemplo 7. Zona climática de *Un ser con unas alas enormes*, mn. 4:15-5:00, aproximadamente.

En lo referido a la organización de alturas de sonidos la compositora tiende a un planteamiento armónico y estructural a medio camino entre la tonalidad y el uso libre de los doce sonidos cromáticos. Aunque es cierto que la mayor parte de las veces centraliza sonidos específicos como puntos de referencia, además de abordar de continuo estructuras tríadicas o intervalos tonales tan característicos como terceras y quintas. Estos comportamientos se reflejan de maneras diversas, tanto a nivel macro de su estructura binaria (A ‹*mi*› A' ‹*mi*› y coda ‹*do*›), como a nivel micro del discurso. En algunas ocasiones suelen ser de transparencia palpable, como ocurre en los momentos de inicio de la

obra (ejemplo 8), en torno a un eje de *mi*. En otras, enfatiza relaciones tríadicas *(fa#-la-do#)* sucedidas de gestos cromáticos que buscan desdibujar dichos referentes desde el orden vertical y horizontal del tejido sonoro (ejemplo 9).

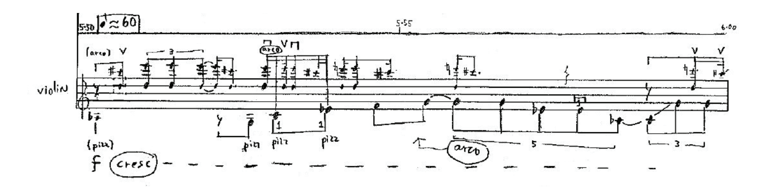


Ejemplo 8. Comportamiento armónico, *Un ser con unas alas enormes*, mn. 0:35-0:45, aproximadamente.

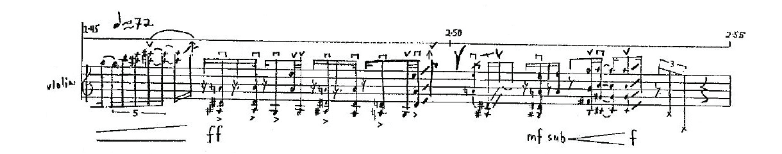


Ejemplo 9. Comportamiento armónico, *Un ser con unas alas enormes*, mn. 1:56-2:07, aproximadamente.

Asimismo, resultan relevantes momentos polifónicos como el que refleja la sección final (coda), donde prevalece la superposición cromática de dos planos tonales (ejemplo 10): uno superior, centralizado en la tónica de *do#*, con énfasis en la relación de tercera menor *(do#-mi)*; y otro inferior, en *do*, con énfasis en la relación de tercera menor *(do-mib)*. Por otra parte, resaltan asimismo otras zonas del discurso que responden a un pensamiento más vertical o en bloque, con incidencia específica de acordes por cuartas y quintas, y uso del intervalo tritono (ejemplo 11).



Ejemplo 10. Planos armónico-funcionales, *Un ser con unas alas enormes*, mn. 5:50-6:00, aproximadamente.



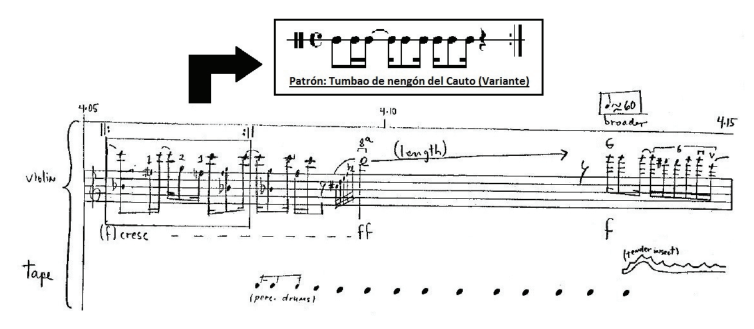
Ejemplo 11. Comportamiento armónico vertical, *Un ser con unas alas enormes*, mn. 1:45-2:55, aproximadamente.

Vale destacar como otro recurso significativo de esta pieza su tratamiento rítmico de connotación estilística intertextual. En diversas ocasiones, Pérez surte el tejido de la obra con patrones sincopados de ascendente sonero cubano, y provoca con ello un gesto manifiesto de localización geográfica-cultural del discurso. De esta forma, propone dinámicas narrativas de continuidad y simultaneidad vinculadas al patrimonio músico-popular de la Isla, perfectamente integradas con las sonoridades imperantes de la obra. Sus realizaciones adoptan mayor significación hacia la zona climática de la pieza, donde se configura en relieve o material consustancial del discurso sonoro.

Con relación a lo antes referido, véase que la compositora sitúa como componente protagónico de este momento un claro patrón rítmico sonero de acento primigenio (ejemplo 12), cuyas características aluden a los típicos tumbaos[10] o patrones rítmico-melódicos de la zona oriental del país. A él subordina el plano de la electrónica, a modo de franja tímbrico-funcional conductora, según las propuestas teóricas defendidas por Argeliers León en torno a las prácticas musicales cubanas de ascendente africano como el son y otros géneros y conjuntos instrumentales.[11]

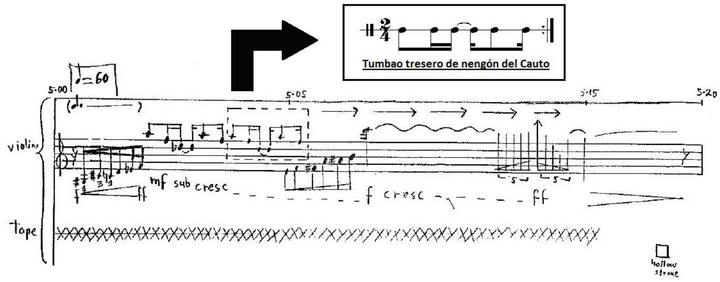
[10] En sus estudios alrededor del son, Danilo Orozco hace referencia al término «tumbao» como «modelo o patrón básico y fundamental –en instrumentos como el tres, bajos, teclados– que dan el carácter y propician sutiles interrelaciones en muchas músicas de son, y se extienden a otras interconectadas» (2001: 9). Dando continuidad a los enfoques de Orozco, Daymí Alegría define el tumbao como «un patrón relativamente conciso de carácter reiterativo», que «toma forma sobre la base de específicos modelos rítmico-melódico-armónicos» (2006, 113), que, a su vez «funcionan a partir de numerosas posibilidades de realización y no de paradigmas únicos».

[11] Las «franjas tímbrico-funcionales» que propone Argeliers León desde sus estudios del repertorio sonero y de diversos conjuntos musicales folclóricos y tradicionales cubanos evidencian uno de los rasgos más notorios de la herencia africana en la música de la Isla. En su acertada visión, León divide el espacio sonoro en franjas específicas desde criterios diferenciadores de cualidades tímbricas, reconociendo en este factor concreto un elemento de alto nivel comunicante dentro de dichas prácticas musicales. Sin desligarse de comportamientos rítmicos característicos, cuyas elaboraciones sintácticas obedecen a diferentes funciones comunicativas, estas franjas tienden a definirse en su interrelación e interdepen-



Ejemplo 12. Zona climática, alusión a tumbao sonero, *Un ser con unas alas enormes*, mn. 4:05-4:15, aproximadamente.

Por su parte, con una alusión estilística menos transparente, se presenta el segundo de los fragmentos seleccionados dentro de la zona climática (ejemplo 13). En él el patrón de referencia es claramente identificable con el tumbao sonero antes mencionado pero, esta vez, su disposición funcional responde directamente al sentido heterofónico que distingue dicha sección en el discurso de la obra. Aquí el patrón o tumbao pierde su aparente relieve y función rítmico-armónica tradicional, fusionándose con el resto de componentes acústicos y electroacústicos que presenta el discurso dentro un plano protagónico de tendencia textural heterofónica.



Ejemplo 13. Zona climática, alusión a tumbao sonero, *Un ser con unas alas enormes*, mn. 5:00-5:20, aproximadamente.

---

dencia jerárquica sobre tres conceptos básicos: línea conductora (asociada dentro de esta tradición al registro agudo), la cual cumple una función estabilizadora en relación con el resto de comportamientos rítmicos del conjunto, con articulación de motivos breves y reiterativos; línea complementaria (registro medio), de función referencial y marcada relación antecedente-consecuente; y línea improvisatoria (registro grave), siendo esta última, en su naturaleza parlante, la de mayor libertad creativa y nivel figurativo del conjunto. Véase Argeliers León: *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984; y, entre otros trabajos de este mismo autor, «Continuidad cultural africana en América», *Anales del Caribe*, La Habana, junio, 1986, pp. 115-130.

Todo ello sirve a la compositora para idear una obra de riqueza textural e interpretativa considerable, con fuertes vínculos a su pasado músico-cultural caribeño. Al impregnar de nuevos significados rasgos ancestrales de su cultura de origen, en coordinación con el resto de componentes acústicos y electroacústicos, Pérez confiere al entramado sonoro y cultural de la obra una dinámica de hibridación multidimensional, es decir, un espacio multivalente al que asisten, en diálogo y síntesis espontánea, imágenes acústicas de los seres y contextos sobrenaturales de García Márquez, los pasajes, los motivos y las texturas irascibles de difícil ejecución cageana, y los patrones rítmicos de sustrato popular cubano.

3.3.2. *Fragmented memories* (1999)

La obra para orquesta sinfónica *Fragmented memories*[12] ofrece, por su parte, otras claves indicadoras del discurso de esta compositora de la diáspora. En correspondencia con la imagen poética de su enunciado, Pérez concibe este movimiento sinfónico de estructura ternaria desde un discurso segmentado que, por momentos, intenta recrear en sonidos supuestos (des)órdenes metafísicos. Tal como expresan las notas aclaratorias de su autoría:

> *This work was inspired by thoughts about the human mind and its capacity to retain and transform memories. Time acts like a brush that «colors» and modifies events of our past. When we recall some experiences, their original meaning, order, and duration may be altered. In our mind, memories may be abruptly interrupted by unrelated events. They can also be merged with occurrences that do not necessarily follow a linear order, thus recreating part of our past. We might remember events in a splintered form*.[13]

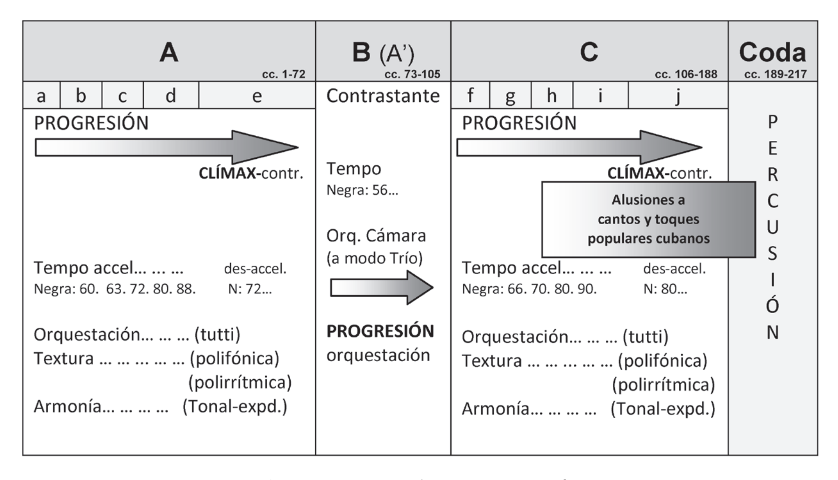
Dentro o fuera de este (des)orden manifiesto, el discurso y el diseño estructural de la obra revelan dinámicas de organización de

[12] Audición disponible en sitio web de la compositora: <http://ileanape-rez-velazquez.com/media/audio/>. Última consulta: 29/9/2015.
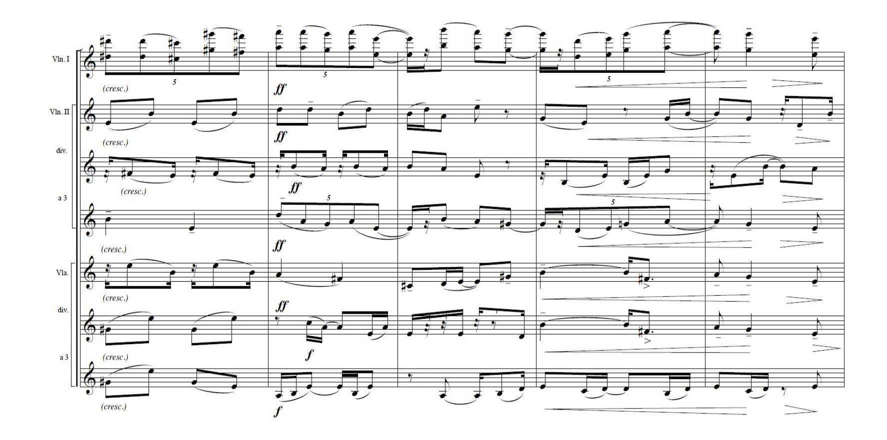
[13] «Esta obra fue inspirada por pensamientos sobre la mente humana y su capacidad para retener y transformar los recuerdos. El tiempo actúa como un pincel que "colorea" y modifica los acontecimientos de nuestro pasado. Cuando recordamos algunas experiencias, su significado, orden y duración original pueden ser alteradas. En nuestra mente, las memorias pueden ser bruscamente interrumpidas por acontecimientos no relacionados. Ellos también pueden combinarse con otras ocurrencias que no siguen necesariamente una orden lineal, pero que recrean parte de nuestro pasado. Nosotros podemos recordar acontecimientos de una forma fragmentada». (Ileana Pérez Velázquez: «Notas de conciertos facilitadas por la propia autora al autor del presente trabajo», traducción del autor).

minucioso cuidado. Sobre el segundo de estos rasgos debe tenerse en cuenta, por ejemplo, el marcado sentido de fragmentación que exponen las secciones externas (A y C) de la obra (esquema 2). Sus cinco subdivisiones internas varían progresivamente el tratamiento de la orquestación, la textura, el tempo, el registro, la dinámica, la armonía y los motivos rítmicos y melódicos, en busca de momentos climáticos de mayor complejidad y expansión. En su discurrir, el discurso fluye por un mayor número de instrumentos, sentido polifónico, tempo *accelerando*, amplitud de registro, superposición de dinámicas, disonancias y envergadura polirrítmica sincopada, ofreciendo una estructura interna de ambivalente apertura y expansión. Según afirma la compositora: «una concepción formal fragmentada derivada de las estructuras de Messiaen y el Stravinsky ruso» (Pérez Velázquez, 2010).

En su dinámica de contraste y compensación narrativa, dichos momentos climáticos se definen por recuperar tempos que irrumpen el *accelerando* continuo predominante, sucedidos de pequeños instantes que, justo antes de dar paso a una nueva sección, disgregan la tensión acumulada. Véanse en este sentido los pasos que marca el esquema 2 entre el final de los momentos climáticos de las secciones A y C, con respecto a la sección B (trabajada sobre materiales motívicos de A) y la coda respectivamente. Asimismo, téngase en cuenta las alusiones estilísticas a cantos y toques populares cubanos que incluye la compositora como efecto narrativo del segundo, y más importante, momento climático de la obra. El punto culminante de este instante queda centralizado en la superposición de líneas temáticas independientes que presenta, en *divisi*, los instrumentos agudos y medios de la sección de cuerdas de la orquesta, con un violín primero en octavas, tres violines segundos y tres violas (ejemplo 14).
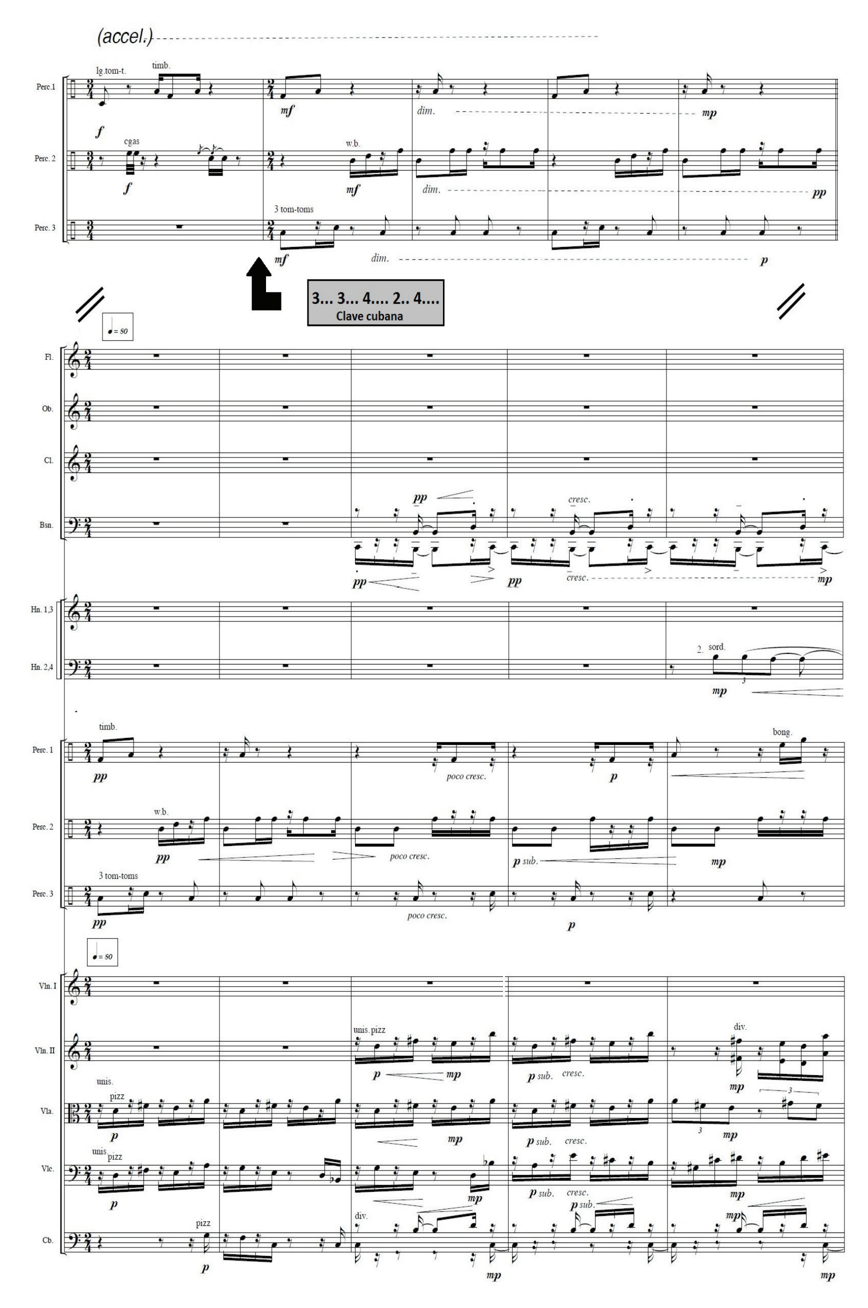


Esquema 2. Estructura de *Fragmented memories*.



Ejemplo 14. Segundo momento climático, alusión a cantos populares cubanos, *Fragmented memories*, cc. 175-179.

Son varios los rasgos que aquí conducen a conectar el discurso orquestal de Pérez con la herencia sinfónica cubana desarrollada por Roldán y García Caturla en los años veinte y treinta. Uno de ellos es el que refiere al despliegue y condensación polifónica de diseños melódicos y polirritmias sincopadas de acento popular cubano, en los que destaca la contraposición vertical de giros temáticos de concepción tonal (mayor y menor), modal (mixolidio y dórico) y pentatónica, en esta caso con centro tónico *mi*. A nivel rítmico, sobresalen en esta obra secciones significativas como la coda final, ideada para solo de percusión, así como pasajes dentro de la narrativa y continuidad del discurso que condicionan el carácter enérgico de los momentos climáticos.

El siguiente fragmento de la obra (ejemplo 15), localizado entre final e inicio de las dos últimas subsecciones (i y j) de la sección C, muestra el comportamiento rítmico antes señalado. Por una parte, aquí merece destacarse la referencia fugaz que hace la línea del tom toms (cc. 156-159) del patrón rítmico por excelencia de la música popular de la Isla, la llamada clave cubana o «patrón de clave» (véase Orozco, 2000: 37), en una de sus dos variantes de distribución de acentos (3-3-4-2-4). Esto constata la relación intencional que la compositora busca establecer en esta obra con su pasado músico-cultural de origen, aunque es cierto que su disposición en este fragmento puntual, de solo seis compases, no responde a los criterios de periodización que distinguen dicho patrón en la música popular de la Isla.



Ejemplo 15. Despliegue polirrítmico sincopado, *Fragmented memories*, cc. 155-164.

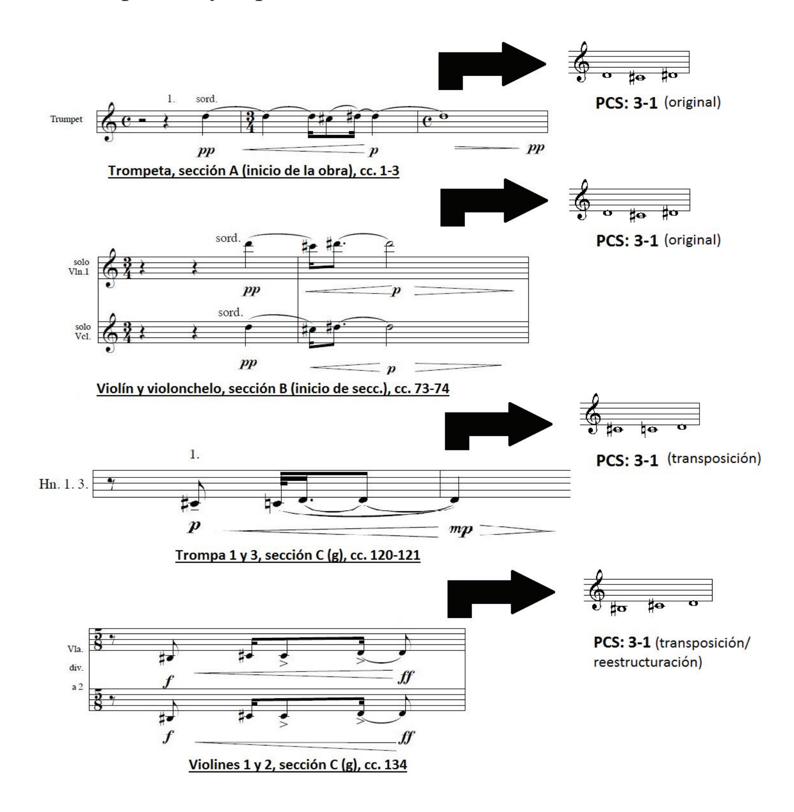
Por otra parte, llama la atención la presencia de un patrón rítmico-melódico de alusión explícita a los bajos armónicos sincopados de géneros como el son montuno o tradicional cubano. Esta vez se localiza en las líneas de fagot y contrabajo (cc. 162-164), con uso de *pizzicato*, *staccato* y *tenuto* que actúan como alusión icónica y estilística a la función rítmico-armónica que suelen desempañar dichos patrones soneros en instrumentos pulsados como el bajo (contrabajo) o la marímbula,[14] a todo lo cual se une otra serie de motivos rítmicos de marcada tendencia sincopada, como efecto polirrítmico general.

De igual modo, resalta en la escritura de Pérez Velázquez su concepción motívica aglutinadora, devenida en esta obra sinfónica en garantía de cohesión y rigor compositivo. La compositora traza la lógica general del discurso a partir del motivo cromático generador presentado por la trompeta en los tres primeros compases de la pieza, con sentido de resolución cadencial hacia el sonido *do#*, y bajo el tenue matiz tímbrico que le aporta el uso de la sordina. Compuesto de solo tres notas, su estructura interválica se define por contener dos semitonos y un tono, lo que vendría a ser, según el enfoque analítico de Allen Forte, el *pitch class set* (PCS): 3-1, con su forma prima (0, 1, 2).[15] En adelante, este motivo domina el grueso de la obra, y aparece en los diferentes estratos tímbricos de la orquesta en su forma original, transpuesta

[14] Debe recordarse que la marímbula o marimba es un instrumento de punteo de antecedente africano (región centroccidental del África Subsahariana) propio de la región cultural del Caribe. En Cuba se asocia principalmente al ámbito genérico de lo sonero, cumpliendo función de bajo armónico o soporte interactivo de función rítmico-armónica. Este idiófono de punteo se conforma de tres a ocho flejes o láminas vibratorias de acero, fijadas por uno de sus extremos a la tapa frontal de una caja de resonancia que, a su vez, posee un orificio de función resonante. Su ejecución suele combinar simultánea y/o yuxtapuestamente las pulsaciones de las lengüetas con las yemas de los dedos y efectos de percusión o golpes rítmicos de las manos en su caja de resonancia. Véase de Fernando Ortiz (1996, II: 327-341), así como *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba,* La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) y Editorial de Ciencias Sociales, 1997, I, pp. 170-178, cuya voz responde a la autoría de María Elena Vinueza.

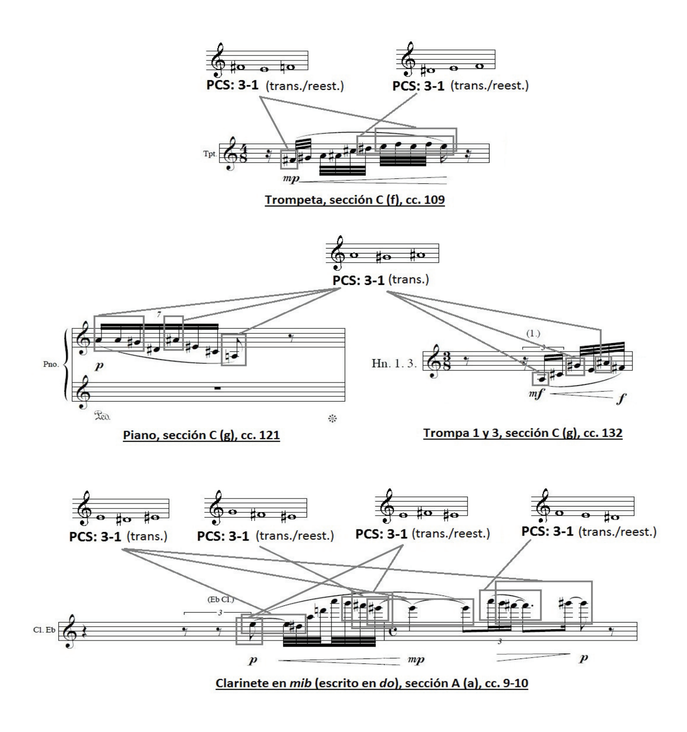
[15] En la teoría de Forte este tipo de clasificación (PCS: 3-1), con uso de dos elementos numéricos, refiere a dos aspectos específicos. El presentado a la izquierda del guion (3) indica al número de elementos o sonidos cromáticos que conforman dicho *pitch class set* (PCS) o conjunto de clases de tonos; y el presentado a la derecha (1), al lugar que este ocupa dentro de los PCS de igual número de elementos. Por su parte, la forma prima o «mejor orden normal», que en este caso sería (0, 1, 2), refiere a la representación matriz de cada estructura, la cual se manifiesta de veinticuatro formas equivalentes; doce de ellas a partir de su posible transposición a los doce sonidos cromáticos y el resto deriva de las inversiones transpuestas de dicha transposición.

o reestructurada (ejemplo 16). Su ubicación estratégica dentro del discurso y orden estructural de la obra marca momentos significativos como el comienzo de la segunda sección contrastante (B) o el inicio y final de la segunda subdivisión (g) de la última sección (C), por solo citar unos pocos ejemplos.



Ejemplo 16. Presentaciones del motivo generador: PCS: 3-1, *Fragmented memories*.

Sobre la base de este motivo de referencia, la compositora elabora nuevos perfiles melódicos de mayor complejidad y expansión interválica, que proporcionan redes diversas de relaciones de coherencia e identidad estructural (ejemplo 17). Con ello logra desarrollar arcos interválicos de mayor expresividad y alcance dramático, como el uso de séptimas, octavas y novenas, sin renunciar al desdoblamiento de una lógica rigurosa. En algunas ocasiones, la estructura generadora dibuja los contornos o sonidos estratégicos de la línea melódica, es decir, los puntos de inicio, tensión y cierre; en otras, constituye el material interno de las frases, deviniendo así en estructura de contenido predominante o único.



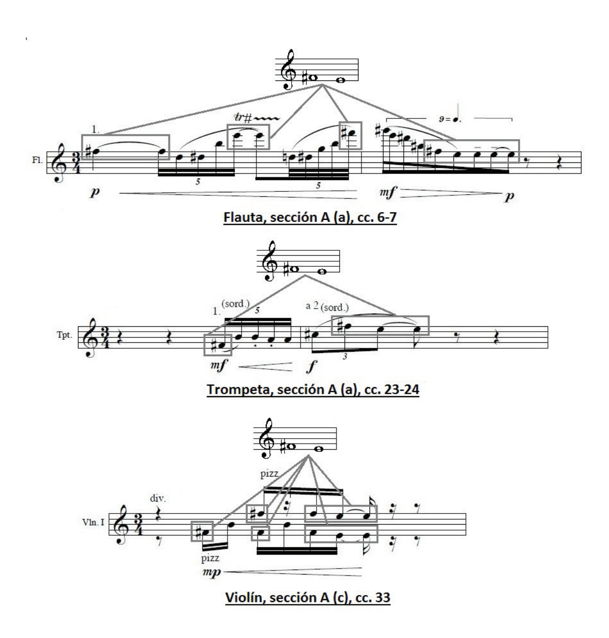
Ejemplo 17. Expansión del motivo generador: PCS: 3-1, *Fragmented memories*.

Dentro de estas expansiones motívicas del PCS: 3-1 las de mayor incidencia vienen a ser aquellas que subrayan un gesto cadencial descendente hacia el centro tónico principal de la obra *(mi)*, lo que vertebra en sentido general la compleja extensión tonal y modal resultante del discurso, con prevalencia de ejes tónicos complementarios como *do#*, *si* o *la*, y el empleo de acordes con notas cromáticas añadidas, acordes por cuartas y cruces o sustituciones de sonidos. Este gesto cadencial (*fa#-mi*) viene asociado a las expansiones y reestructuraciones a las que se somete el motivo generador, de ahí que su afirmación responda con total coherencia a la unidad significante de la obra (ejemplo 18).

Otro aspecto de interés dentro de este tratamiento esmerado se advierte en la presencia de un segundo motivo o conjunto de sonidos contrapuestos del motivo generador. Su contenido interválico, identificable como PCS: 3-2, consta de un semitono, un tono y una tercera menor (VI: 111000) [16] y responde a la forma prima (0, 1, 3).

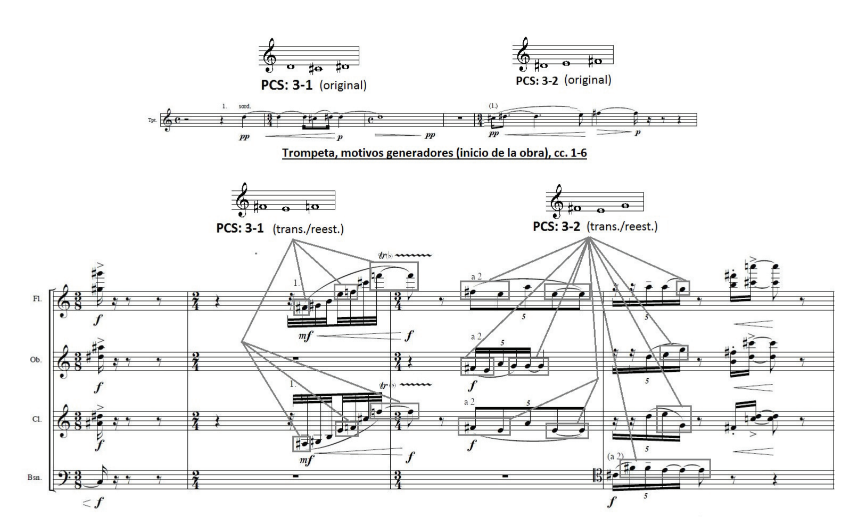
[16] Recuérdese que en la teoría de Forte cada PCS o conjunto de clases de tonos responde a un vector interválico (VI) específico, cuya numeración indica

Su presentación también tiene lugar en la línea inicial con la que la trompeta presenta PCS: 3-1, solo que a modo de relación de tipo antecedente-consecuente (ejemplo 19). Como refleja el fragmento citado, adscrito a la sección de viento madera, su tratamiento dentro del discurso suele responder a dicha función complementaria, contribuyendo de esa forma a la conformación del perfil melódico y armónico predominante de la obra.



Ejemplo 18. Gesto cadencial de incidencia significativa, *Fragmented memories*.

su contenido total de intervalos. Los seis números incluidos en cada conjunto, por ejemplo VI: 1 1 1 0 0 0, representan las seis clases de intervalos que esta técnica considera como síntesis de los distintos comportamientos interválicos. Es decir, aquí los intervalos derivados por inversión se contemplan como pertenecientes a la misma clase interválica. Avanzando de izquierda a derecha, las seis entradas vectoriales del ejemplo anterior representa el siguientes contenido en dicha estructura: (1) segunda menor o séptima mayor, (1) segunda mayor o séptima menor, (1) tercera menor o sexta mayor, (0) tercera mayor o sexta menor, (0) cuarta justa o quinta justa y (0) tritono, es decir, cuarta aumentada o quinta disminuida.
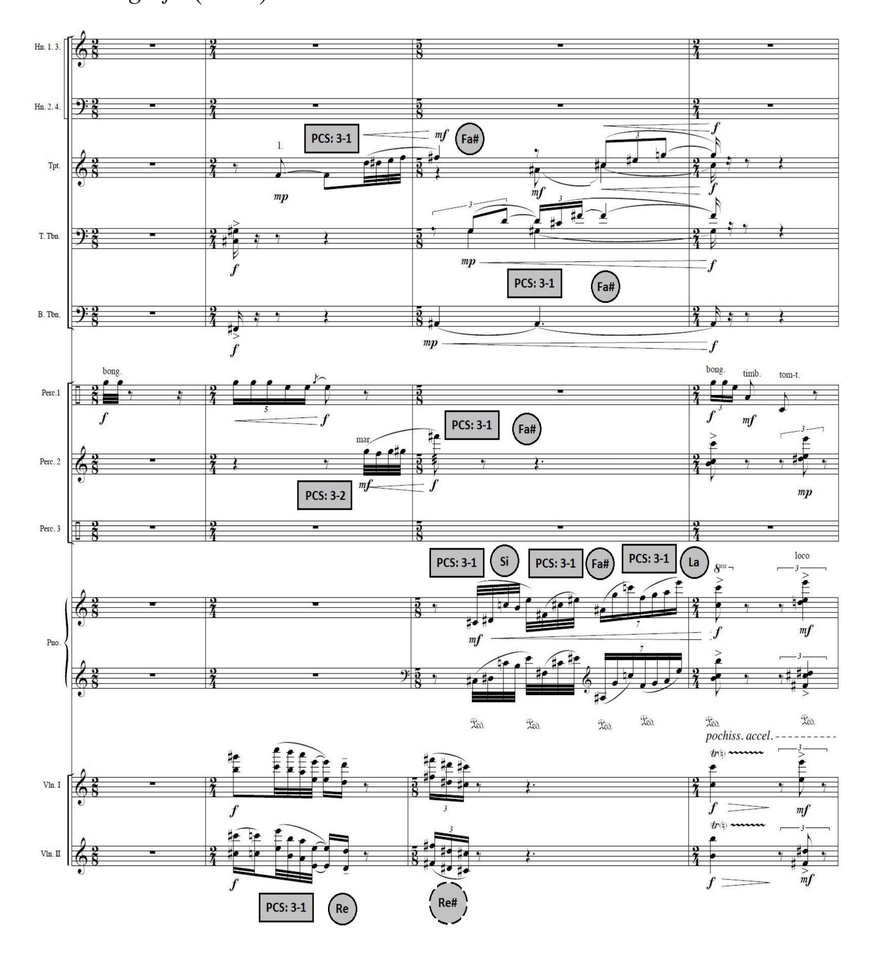


Ejemplo 19. Relación antecedente-consecuente entre PCS: 3-1 y PCS: 3-2, *Fragmented memories*, cc. 21-24.

Por último, resulta pertinente resaltar la tendencia que muestra el discurso de la pieza al uso transversal o polifónico de estos motivos generadores, principalmente el PCS: 3-1, como elemento determinante de su alineación armónica tonal, ya sea desde su transposición, expansión melódica y cromática, e inversión o reestructuración, la incidencia superpuesta de estos motivos en notas o alturas de sonidos específicos da lugar a conformaciones de acordes significativos en la obra. Véase en este sentido el ejemplo 20, cuyo entramado de líneas, que incluye aquí la sección de viento metal, percusión, piano y violines, ratifica la configuración de un acorde de función dominante *(si-re[#]-fa#-la)* con relación al eje tónico fundamental de *mi*, lo que, de una u otra forma, surge también como elemento puntual de estabilización-guía dentro del orden tonal que marca la pieza en la mayor parte de su organización de alturas.

La constatación de estos recursos tonales-modales y estructurales como componentes inherentes al discurso de la compositora se hace francamente posible en la mayoría de obras abordadas a lo largo de su catálogo, cada una de ellas respondiendo a singularidades y propósitos estéticos específicos: desde el polirrítmico y jazzístico que propone, a modo de descarga, una obra como Encantamiento, para piano solo, hasta el lírico-rítmico de aparente descontrol y flujo armónico incesante de *Wild Wisteria*, para viola y arpa. Sea de una u otra forma, el discurso de Pérez se define por la reafirmación de una ambigüedad que busca evitar los enlaces claros entre funciones armónicas principales, sin dejar de subrayar el sustrato tonal-modal sobre el que se erige. Con el paso del tiempo, este gesto se afianza con la tendencia a un discurso

de concepción más horizontal, permeable y estratificado, dando lugar a obras de envergadura como el reciente cuarteto de cuerdas titulado *Alma de güije* (2012).



Ejemplo 20. Comportamiento armónico, *Fragmented memories*, cc. 114-117.

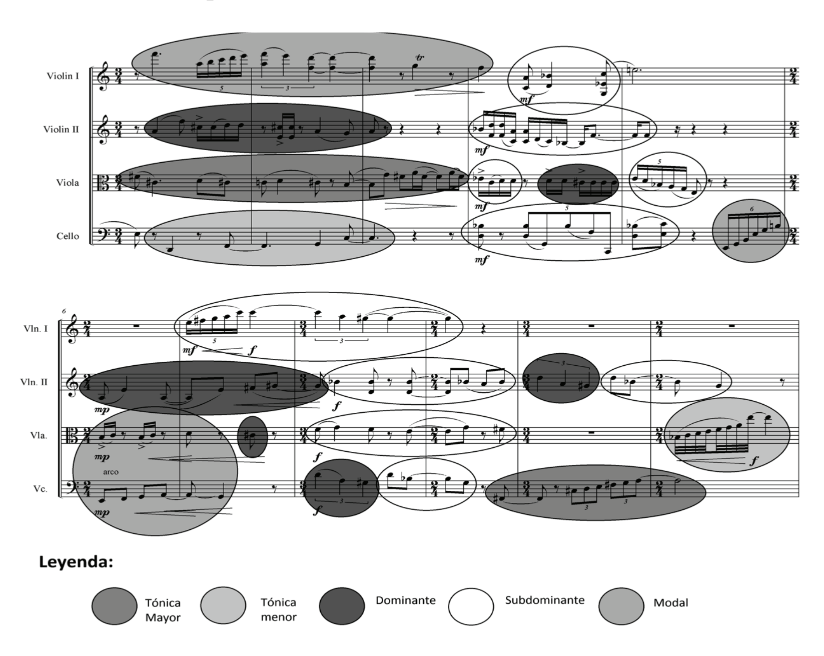
3.3.3. *Alma de güije* (2012)[17]

El güije o chichiricú, como también suele conocerse en Cuba, es uno de los personajes protagónicos más conocidos entre las leyendas rurales de la Isla. Esta especie de «gnomo o duende caribeño» se

[17] Audición disponible en sitio web de la compositora: <http://ileanaperezvelazquez.com/media/audio/>. Última consulta: 29/9/2015.
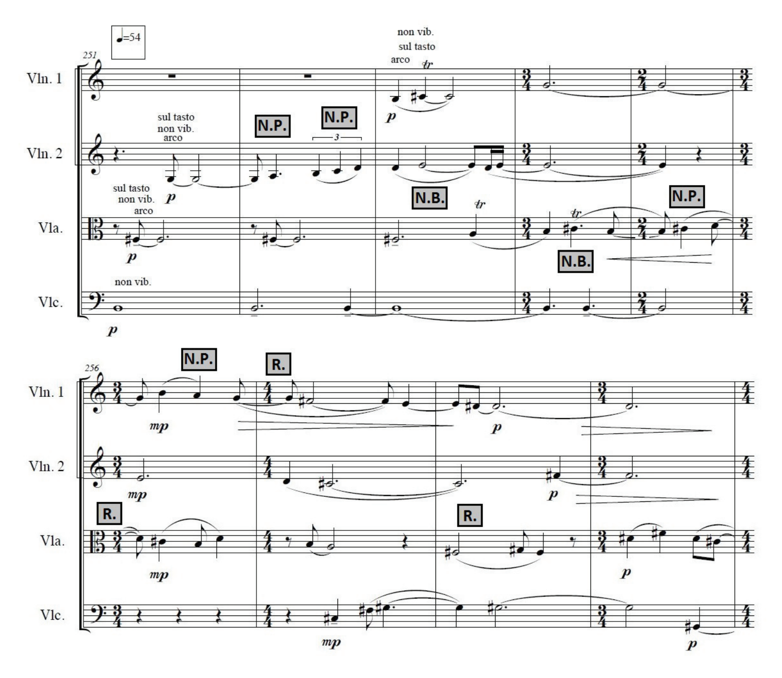
describe en el imaginario popular como un negrito enano y cabezón, de apariencia horrible, poseedor de poderes sobrenaturales, fuerza y velocidad extrema. Habita en los ríos y lagunas de los montes, donde sus travesuras temibles acechan a niños y adultos. Su influjo inspirador ha dado lugar a obras de formato y carácter tan disímiles como el poema *Balada del güije* de Nicolás Guillén (1936), el ballet *El güije* del coreógrafo Alberto Alonso, con música de Juan Blanco (1967), el dibujo animado *El pozo del güije* de Tulio Raggi (1975) y la canción *El güije de la soledad* del trovador Silvio Rodríguez (1990).

La escritura del güije de Pérez, por su parte, responde a una concepción formal ternaria de tipo A-B-C y coda. Se distingue por contener facturas polifónicas de relieves diversos, en contraposición a otras de tendencia homófona. Una de las más llamativas es la que refiere el fragmento citado a continuación (ejemplo 21), cuya disposición y cruce de líneas paralelas evidencia un sentido armónico de marcada complejidad horizontal. En él, las relaciones yuxtapuestas de funciones de tónica y dominante se desdibujan bajo un tejido contrapuntístico recargado en gestos melódicos de diseño breve y superposición de planos. Esto provoca como efecto resultante correlaciones paralelas de sonoridades modales-tonales y contraposiciones de funciones armónicas en disposición lineal.



Ejemplo 21. Superposición polifónica de planos armónico-funcionales, *Alma de güije*, cc. 128-138.

Perteneciente a uno de los momentos de mayor expansión de la sección primera de la obra (A), a este calidoscopio de modos mayores, menores, frigios y lidios, de conducción armónica horizontal, contrapone la compositora otras facturas de singularidad diversa. Véase, por ejemplo, la que introduce la sección contrastante o central de la pieza (sección B) a modo de alusión estilística al contrapunto característico de finales y principio de los siglos XIII y XIV (ejemplo 22).



Ejemplo 22. Alusión estilística al contrapunto de los siglos XIII y XIV, *Alma de güije*, cc. 251-259.

La constatación de estos recursos tonales-modales y estructurales como componentes inherentes al discurso de la compositora se hace francamente posible en la mayoría de obras abordadas a lo largo de su catálogo, cada una de ellas respondiendo a singularidades y propósitos estéticos específicos: desde el polirrítmico y jazzístico que propone, a modo de descarga,[18] una obra como *Encantamiento*, para piano solo,

[18] En el argot musical cubano la expresión «descarga» surge sobre las décadas de los cuarenta y cincuenta del término jazzístico norteamericano *jam session*, que refiere a un tipo de reunión informal en que la improvisación musical domina como recurso de intercambio fundamental. En dirección contraria, este término fue adoptado en el entorno neoyorquino como referencia a las improvisaciones basadas en ritmos afrocubanos. Según afirma Leonardo Acosta en su libro *Otra visión de la música popular cubana*: «Este cubanismo se empleó originalmente
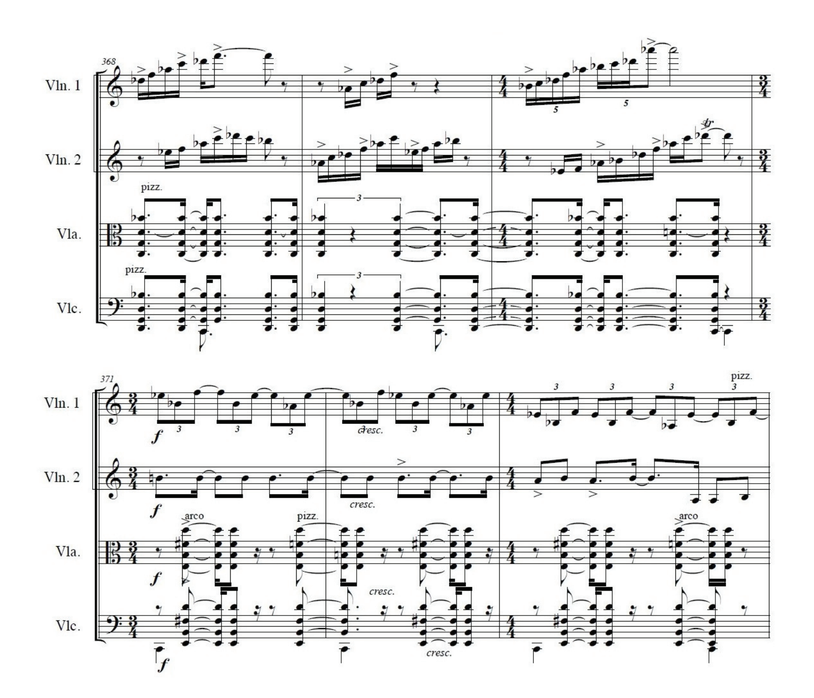
hasta el lírico-rítmico de aparente descontrol y flujo armónico incesante de *Wild Wisteria*, para viola y arpa. Sea de una u otra forma, el discurso de Pérez se define por la reafirmación de una ambigüedad que busca evitar los enlaces claros entre funciones armónicas principales, sin dejar de subrayar el sustrato tonal-modal sobre el que se erige. Con el paso del tiempo, este gesto se afianza con la tendencia a un discurso de concepción más horizontal, permeable y estratificado, dando lugar a obras de envergadura como el reciente cuarteto de cuerdas titulado *Alma de güije* (2012).

Siguiendo dichos referentes estilísticos, las relaciones interválicas «consonantes» (perfectas e imperfectas) y «disonantes» que a este fragmento concurren (ejemplo 22, *supra*) se someten a criterios de uso en la escritura contrapuntística aludida, aunque no precisamente por su sonoridad modal distintiva o por su rigor más estricto. Pese a la flexibilidad que implica el acercamiento creativo de la compositora contemporánea a este tipo de escritura del pasado, no deja de ser llamativa su apropiación puntual de recursos característicos. Entre otros, merece destacarse por la significación de su manejo de intervalos «disonantes» en este tipo de escritura (segundas, cuartas, séptimas y novenas) recursos como las notas de paso (NP), las notas por bordaduras (NB) y los retardos (R). Adviértase asimismo, y como gesto de reafirmación, la indicación puntual de *non vibrato* con la que Pérez busca rematar la articulación tímbrica distintiva del estilo polifónico de la época musical aludida.

Otra de las facturas singulares a tener en cuenta en este cuarteto de cuerdas se localiza en la tercera sección (C), la cual se define por un sentido rítmico marcado. Aquí (ejemplo 23) se establecen dos planos contrastantes: uno grave, de función rítmico-armónica; y otro agudo, de función melódica e imitativa, que se convierte posteriormente en plano de función polirrítmica y armónica. A estos se contrapone un tercer plano, que asienta en el registro grave la tonicalización del sonido *do* como eje de referencia. Este es el momento de mayor despliegue rítmico de la obra, y en él emergen, aunque por muy poco tiempo, periodizaciones de patrones rítmicos sincopados de referencia directa a la música de la Isla. A nivel intertextual, este gesto responde a la expectativa abierta por la compositora desde el título de la obra, al referir explícitamente al güije, uno de los personajes de mayor arraigo en la mitología popular cubana.

---

como verbo: *descargar*, con el múltiple significado de pelar, regañar, contar los problemas propios, desahogarse. Y es más o menos en el sentido de *desahogarse*, de expresar algo que uno lleva dentro, que se aplica a nuestra música. Descargar era improvisar, en la línea en que los jazzistas norteamericanos dicen *to jam* o *to blow* (soplar)» (2004: 272).



Ejemplo 23. Momento de mayor despliegue rítmico, *Alma de güije*, cc. 368-373.

En este fragmento de carácter rítmico marcado, la compositora propone una alusión intertextual a recursos estilísticos musicales cubanos, en tanto vía de inserción y adaptación de su cultura originaria en un nuevo contexto de acogida. Ténganse en cuenta, por ejemplo, las presentaciones fragmentadas de patrones sincopados de trasfondo musical cubano (3-3-2/3-2-3/2-3-3/ etc…), o bien adviértase la disposición estratificada de planos sonoros que, dentro de su juego encubierto y asimétrico intencional, bien podrían aludir simbólicamente a las franjas tímbrico-funcionales reconocidas por León en la práctica musical cubana: franja conductora y/o complementaria (viola y violonchelo) y franja improvisadora (violín I y II) (véase en este mismo capítulo nota 11 p. 122).

El discurrir de texturas y procedimientos como los citados anteriormente (ejemplos 21, 22 y 23) hacen de esta pieza un híbrido de referencias estilísticas heterogéneas, acorde con la estética posmoderna de nueva expresividad que caracteriza el discurso de la autora. Esto se debe en buena medida al aliento emocional de sus perfiles melódicos tonales, la policromía de sus armonías tonales-modales expandidas y el claro sentido estructural al que responde el diseño de sus frases y secciones constitutivas de organización ternaria. Asimismo, y en compensación a la visión multiestilística de la obra, su propuesta

enfatiza en la concepción de un discurso narrativo de máxima cohesión, en el que sobrevienen como rasgos de color tímbrico-armónico de relieve un centenar de reiteraciones y variaciones de gestos escalísticos ascendentes (véanse los ejemplos citados *supra*).

3.3.4. *Del falso amor impuro* (2013)

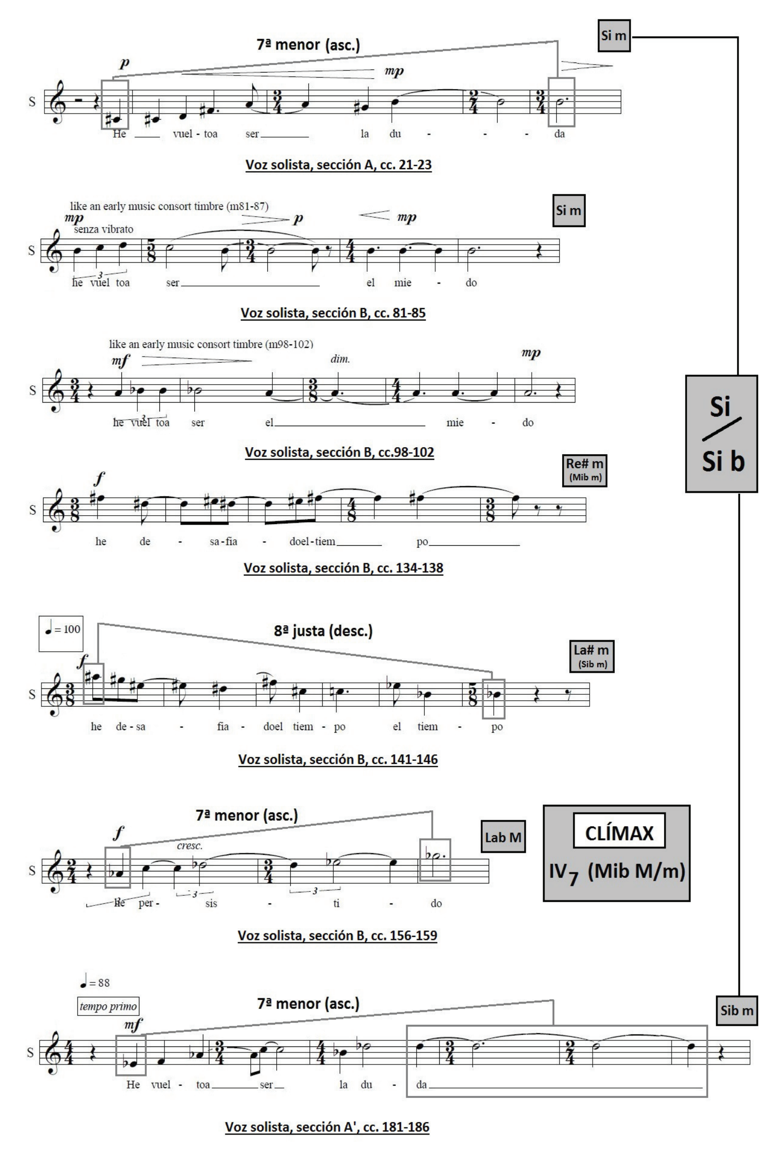
Los principios de organización y estructuración mencionados con anterioridad persisten, sin lugar a dudas, en el discurso más reciente de la compositora. Su obra *Del falso amor impuro*, concebida en 2013 para voz solista de soprano, violín, saxofón alto, percusión y piano, así lo demuestra. Esta pieza trabaja sobre el poema homónimo de otro joven artista de la diáspora cubana, el poeta, narrador y ensayista Carlos Pintado (Pinar del Río, 1974), autor radicado en los Estados Unidos desde 1997, quien ha logrado desarrollar una obra reconocida en publicaciones a ambos lados del Atlántico, con libros como: *Habitación a oscuras* (Vitruvio, Madrid, 2007) y la antología poética *Los nombres de la noche* (Bluebird Editions, Miami, 2008).

La interpretación musical que Pérez Velázquez hace del poema de Pintado logra dimensionar su carácter lírico intimista y romántico con diversos niveles de coherencia semántica. Sin embargo, su reestructuración tiende a un posicionamiento estético neoclásico divergente en cierto sentido con la versificación libre de los cinco versos del poema de partida, si bien ambos responden a un mismo principio ternario reexpositivo (A-B-A').[19] A diferencia de la libertad métrica propuesta por el poeta, las frases silábicas diseñadas por la compositora para la voz solista buscan generalmente una estructuración en heptasílabo, dejando solo para los momentos climáticos las frases de mayor extensión, las cuales, en ningún caso, llegan a alcanzar las once o catorce sílabas manejadas por Pintado en su poema.

La figura literaria de la anáfora que identifica la composición poética de referencia («He vuelto a ser la duda»… / «He vuelto a ser el miedo»…, etc.) sirve a Pérez para sustentar la sintaxis general del

[19] El texto del poema homónimo de Carlos Pintado, facilitado para la presente investigación por la compositora Pérez Velázquez, se compone de los siguientes versos: «He vuelto a ser la duda, / la mascarilla leve que tiembla tras el rostro. // Me he sentado tranquilo / para ver cómo arden en las aguas del lago / las dos lunas del fuego y el cuerno de la noche, / cómo pasa por mí toda esta muerte / detenida un instante entre mi sombra y yo. // He vuelto a ser el miedo. / Cuando escucho tus pasos perderse a mis espaldas, / he vuelto a ser el miedo. // Como una hoguera ardiendo en la tormenta / he desafiado el tiempo que conceden mis dioses. // He persistido un poco más allá de mis dioses. / Me han azotado en vano. / He vuelto a ser la duda, / la mascarilla leve que tiembla tras el rostro».

discurso de esta obra lírica de cámara, así como su contenido semántico (ejemplo 24). Por una parte, las frases vocales relacionadas con la anáfora en el momento central de la pieza, se muestran con un sentido melódico de escasa movilidad, cuyo perfil abre y cierra con una misma altura de sonido sin llegar a superar el ámbito de la tercera menor. Esto puede corresponderse, a nivel semántico del texto o poema, con la imagen poética del «miedo» y, de igual forma, con un primer estadio de reconocimiento en torno a la idea del «desafío del tiempo».



Ejemplo 24. Frases vocales asociada a la anáfora, *Del falso amor impuro*.
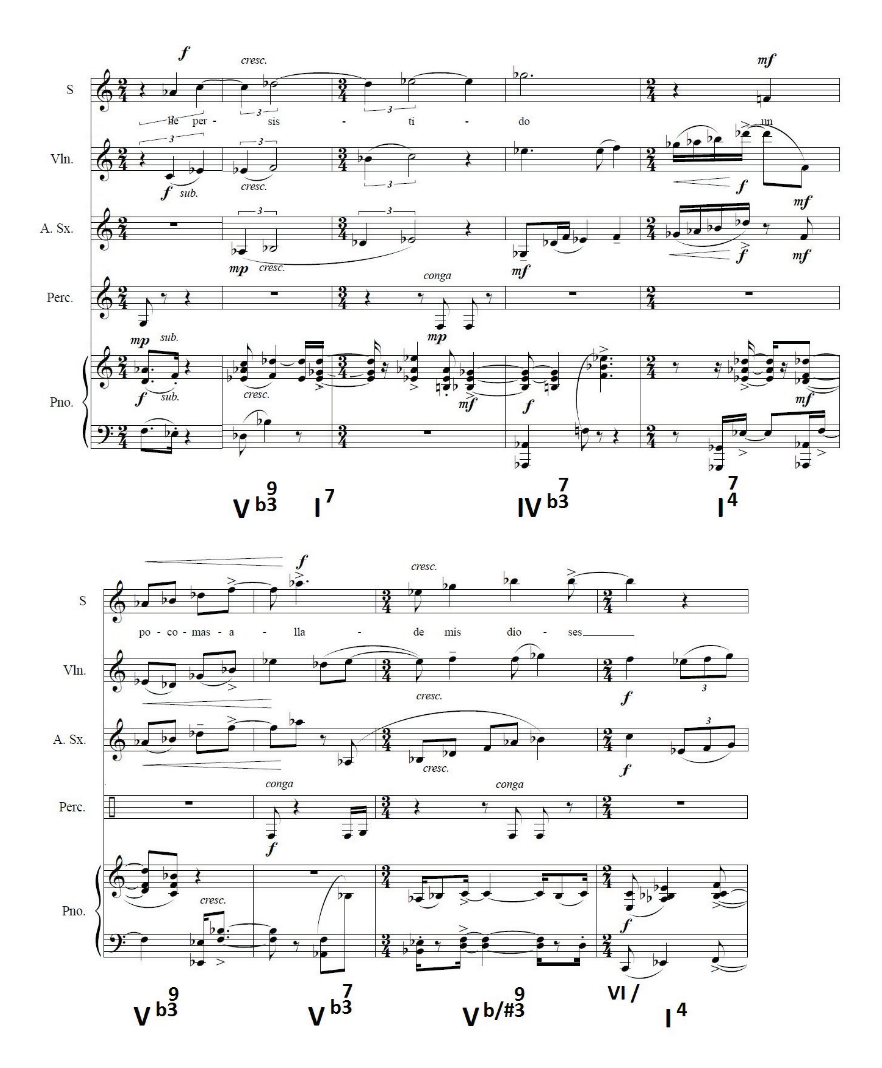
Por otra parte, las frases anáfora de apertura y cierre de la pieza general, identificadas con la imagen poética de la duda, se definen por un perfil melódico ascendente de séptima menor, que responden a un eje tónico de *si* y *sib* menor respectivamente, mientras la correspondiente al momento climático lo hace también con una séptima menor ascendente vinculada, en sentido contrastante expresivo, al modo mayor de *lab*, este último caso, como imagen sonora de la «persistencia» y rebeldía que muestra el poema ante el fallido y «falso amor impuro». Este efecto, a su vez, queda fuertemente potenciado por el sentido melódico contrastante que marca la frase que antecede este momento con un gesto descendente de octava justa.

A nivel sintáctico global el intervalo de séptima menor (segunda mayor) deviene en elemento de cohesión y significación expresiva de esta obra. A su presencia en los momentos de mayor repercusión y funcionalidad narrativa del discurso (exposición-clímax-final), según lo comprobado en las frases vocales vinculadas al recurso poético de la anáfora, se une su concepción como eje estructural en la organización de alturas de sonidos de toda la pieza. Como gesto interválico predominante, esta idea se constata con el cambio del eje tónico inicial de *si* menor al de *la* mayor de cierre final de la obra, tomando como paso y referencia climática a *sib* menor, en tanto dominante natural del eje *mib* menor que define dicho instante.

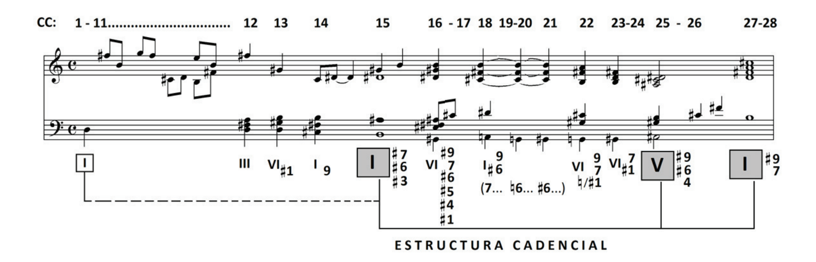
En el momento climático principal, localizado hacia el final de la sección B, afloran una vez más recursos característicos del discurso expresivo de la compositora, como los gestos melódicos ascendentes y los diseños rítmicos de tendencia sincopada; estos últimos, ubicados fundamentalmente en la línea del piano (ejemplo 25). No es difícil apreciar, como ya se ha visto en otras de las obras analizadas, la tendencia de estos momentos climáticos a la horizontalidad interna del discurso donde, más allá de su evidente disposición homofónica, se superponen funciones armónicas contrastantes. En el orden de la verticalidad, téngase en cuenta la propensión al remarque de funciones armónicas básicas dentro del pensamiento tonal (tónica-dominante), desde una concepción ampliada o ambivalente que busca desdibujar evidencias de rasgos tradicionales inequívocos. Destaca, en este sentido, el uso de acordes con séptimas, novenas y sonidos cromáticos añadidos, así como el empleo de sonidos enarmónicos y el manejo simultáneo de un mismo sonido en diferente posicionamiento o altura cromática, sea este bemol, becuadro o sostenido.

A diferencia de esta regularidad armónica-funcional, merece destacarse dentro de este mismo ámbito tonal ampliado lo que sucede en momentos del discurso desvinculados de las zonas climáticas. Apréciese, por ejemplo, lo que sucede en los veintiocho compases que dan inicio a la obra, reflejados en ejemplo 26 a modo de reducción

armónica. En este momento las relaciones funcionales principales de orden tonal pierden buena parte de su sentido tradicional al estar sujetas a criterios de prolongación cromática de amplia extensión. Este principio de ascendente estilístico debussyano imprime al discurso un sentido de ambigüedad y ambivalencia aún mayor, y ofrece la posibilidad de ocultar lo más posible la funcionalidad del plano armónico. Para su verificación, se hace imprescindible tomar en cuenta niveles más amplios de la sintaxis narrativa del discurso sonoro de la obra (cc. 1-28), ya que es esta la forma en la que pueden ser reveladas las relaciones subyacentes de estructuras cadenciales (I-V-I) de concepción tonal-modal.



Ejemplo 25. Zona climática, *Del falso amor impuro,* cc. 156-164.



Ejemplo 26. Progresión armónica de la sección inicial, *Del falso amor impuro*, cc. 1-28.

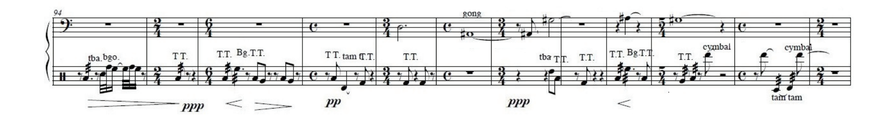
3.3.5. *Light echoes* (2009)

Siguiendo en parte la anterior amplitud de disposición armónica tonal--modal, tómese como última obra de la autora a analizar el dúo para piano y percusión *Light echoes*, escrito cuatro años antes de 2013. Esta realización, cuyo formato cuenta con el antecedente de otra de sus piezas de 1997, *Un ser encantado, aguas saladas y piedras infinitas*, para dos pianos y dos percusionistas, se inscribe dentro de una sonoridad jazzística marcada por la estética posmoderna de nueva expresividad que caracteriza el discurso de la autora. Esto, dentro de amplios cruces estilísticos y correspondencias tímbrica de formatos, incita a vincularle con referentes diversos como el de la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937) de Bartók; el *Tiento II* para dos pianos y percusión (1969) de Fariñas; y el trabajo desarrollado por Chick Corea y Gary Burton en álbumes de referencia como *Crystal Silence* (ECM Record, 1972) y *Dueto* (ECM Record, 1978) para piano y vibráfono.

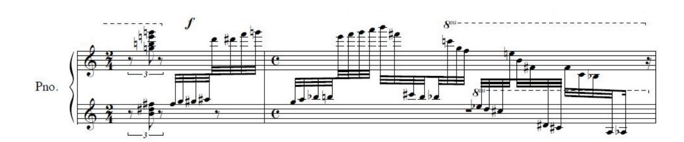
Tom tom, bongó, tumbadora, gong, crótalos, cencerros, bloques de madera, marimba o vibráfono son algunos de los instrumentos que conforman el set de percusión ideado por la compositora para el desempeño de esta línea funcional de tupida combinación tímbrica (ejemplo 27). La expansión de esta sonoridad le convierte, en cierto modo, tanto en heredera de la profusión rítmica americana de un Revueltas, Chávez, Ginastera o Roldán, como partícipe del discurso rítmico norteamericano contemporáneo visto en obras de la talla de *Tintinnabulation* (2008) de Elliott Carter o *Refrain* (2000) de Peter Child.

Pérez aprovecha esta diversidad tímbrica de instrumentos membranófonos e idiófonos de madera y metal para evocar, en parte, la imagen simbólica referida en el título de su obra: *Light echoes*, el cual alude, en correspondencia con la inconfundible poética de la compositora,
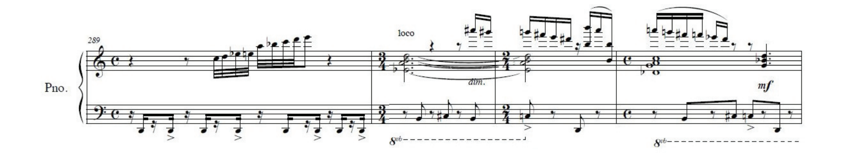
al término con el que los astrónomos definen los anillos de luces en expansión que reflejan algunas estrellas en torno a sí mismas tras potentes destellos o estallidos de luz, como la llamada V838 Monocerotis que inspira esta obra de cámara.[20] A estos recursos tímbricos percutidos, la autora suma el despliegue de un discurso de fuerte acento improvisador y extensión tonal-modal que, sin embargo, no deja de reflejar por escrito cada uno de sus minuciosos detalles. Su lograda sintaxis pianística puede evidenciarse en su intencional virtuosismo de figuración rítmico-melódica y su paso por los doce sonidos cromáticos de una tónica *(sol)* en ramificación tonal-modal (ejemplo 28), así como en su estratificación de planos funcionales de tipo rítmico-armónico (grave), armónico (medio) y de improvisación (agudo) (ejemplo 29).



Ejemplo 27. Combinación tímbrica de set de percusión, *Light echoes*, cc. 94-105.



Ejemplo 28. Sintaxis pianística de carácter improvisador, *Light echoes*, cc. 237-238.



Ejemplo 29. Estratificación de planos tímbrico-funcionales, *Light echoes*, cc. 292-295.

[20] La estrella supergigante Monocerotis (V838 Mon) es una de las más brillantes del sistema solar. Se ubica en la constelación Unicornio, a unos veinte mil años luz de la tierra. El eco de luz de este astro agonizante fue visto en enero de 2002, como un brillo intenso que llegó a iluminar la nube de polvo estelar y gas que la envuelve. Véase en línea: <http://www.astronoo.com/es/articulos/estrella-monocerotis-v838.html>. Última consulta el 19/8/2014.
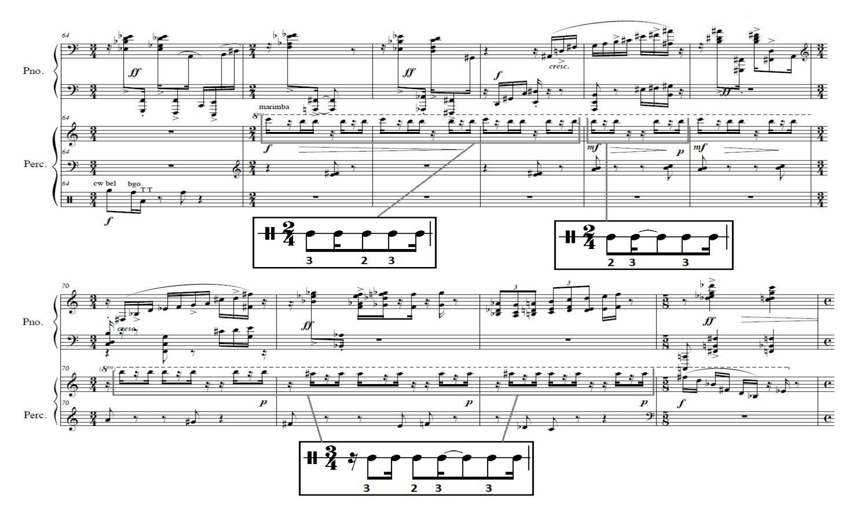
Junto a ello, hay que subrayar como uno de los recursos de significación de esta obra de concepción formal reexpositiva (ABCA'), su tendencia a los ritmos sincopados o desplazamientos de tiempos fuertes del compás, así como su escritura polirrítmica y el manejo fugaz o desdibujado de patrones característicos de la tradición musical cubana, todo ello fusionado con un estilo jazzístico latino-caribeño manifiesto, así como la propensión a una poética sonora de fuerte aliento expresivo.

El ejemplo 30 muestra algunos de los comportamientos señalados de la obra. A nivel rítmico despunta en la línea superior de la marimba el referente intertextual que alude, estilísticamente, a la periodización de un patrón sincopado de ascendente rítmico-acentual afrocaribeño o cubano (3-2-3). En este caso, como una de las posibles reestructuraciones o variables de los patrones recíprocos definidos por Danilo Orozco en sus trabajos musicológicos.[21] Sin embargo, téngase en cuenta que esta periodicidad eventual aparece sujeta a cambios de estructuración y expansión métrica, haciendo de ella un referente más o menos impreciso. Pese a ello, su eficacia alusiva queda remarcada en la disposición textural a la que esta se inserta como franja tímbrico-funcional conductora o guía, según las propuestas de León (en nota 11 p. 122 en este mismo capítulo). Véase en este mismo sentido la correlación funcional que establecen la línea grave de la marimba como franja complementaria y el ámbito del piano como franja de improvisación; este último, acogido a diseños armónicos de séptima, novena, oncena, trecena y otras notas cromáticas añadidas, al uso en la estilística musical propia del jazz.
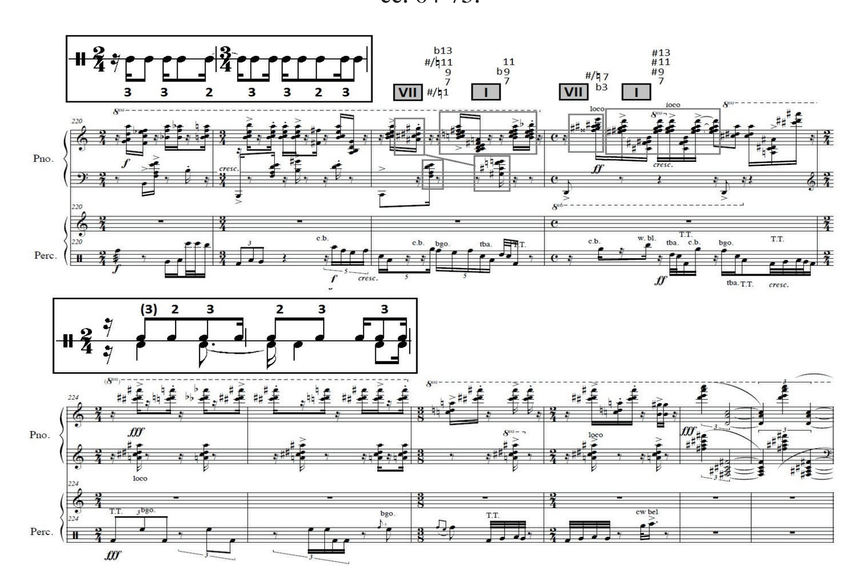
Otro fragmento a tener en cuenta dentro de los referentes rítmicos sincopados que plantea la obra de Pérez es el ubicado en la zona climática principal (ejemplo 31). No es precisamente la interrelación de franjas funcionales la que aquí predomina y sí el efecto caótico, polifónico de expansión improvisadora que desarrollan por igual cada uno de los estratos del discurso. Mientras la línea percutida articula su colorido rítmico-tímbrico de variabilidad notoria, con sucesiones

[21] La música de ascendencia afrocubana se define en buena medida por el manejo de pulsos y patrones rítmico-acentuales característicos, generados sobre combinaciones de tipo: 3-3-2/3-2-3/2-3-3, fundamentalmente. En torno a estas combinaciones, Danilo Orozco (2000: 28-29) reconoce la importancia medular de un «núcleo-matriz de ascendencia bantudahomeyana», conformado por cuatro patrones básicos de comportamiento recíproco: cinquillo (2-3-3): corchea (2) / semicorchea-corchea (3) / semicorchea-corchea (3); tresillo (3-3-2): corchea con puntillo (3) / corchea con puntillo (3) / corchea (2); anfíbraco-tanguillo (3-3-2): semicorchea-corchea (3) / semicorchea-corchea (3) / corchea (2); y habaneroso (3-3-2): corchea con puntillo (3) / semicorchea-corchea (3) / corchea (2). Véase también, Natalio Galán: «1750: El anfíbraco se retrata», en *Cuba y sus sones*, pp. 79-94.

continuas de instrumentos, el piano se desdobla en una expansión máxima de registros y densidad armónica, con uso de clúster de base tonal-modal ampliada (#1, b3, #7, #/b9, #11 y #13) y diversificación polirrítmica, a lo cual se unen cambios métricos continuos (2/4-3/4-C-2/4-3/8) y contraposiciones y desplazamientos de acentos de honda raíz musical cubana y/o afrocaribeña.



Ejemplo 30. Alusión estilística a patrones rítmicos sincopados de ascendencia afrocaribeña y franjas tímbrico-funcionales, *Light echoes*, cc. 64-73.



Ejemplo 31. Zona climática, expansión improvisadora, de *Light echoes*, cc. 220-229.

La riqueza de procedimientos rítmicos y armónicos que ofrece esta obra de tendencia jazzística aglutina buena parte de los rasgos característicos del discurso de la compositora. Como en muchas de sus obras analizadas, *Light echoes* se acoge a un discurso posmoderno multiestilístico de concepción y coherencia estética esmerada, con vínculos a una concepción formal en el que se identifican, con relativa claridad, sus diferentes secciones, unido a un tratamiento estructural interno más expansivo y no convencional. Aquí, las referencias a un mundo músico-cultural de origen caribeño forman parte esencial, y no semblante, de un modo de hacer que busca asirse a su nuevo entorno con creatividad y posicionamiento prospectivo, según las categorías (prospectiva y retrospectiva) establecidas por Pérez Firmat en sus estudios estilísticos de la literatura cubana del exilio. La obra de Pérez Velázquez no transpira nostalgia por un pasado de pertenencia, y tampoco por una disposición acentuada hacia la diversidad multicultural a la que reta el mundo contemporáneo de la diáspora. Sin embargo, la poética de su obra, de lirismo dilatado y pericia rítmica, ratifica la búsqueda interior de un discurso propio, flexible y comunicativo en el entorno de una diáspora cultural inagotable.

4. EDUARDO MORALES-CASO: POÉTICA Y REENCUENTRO DEL LEGADO HISPÁNICO

4.1. Perfil y proyección profesional del compositor

Dentro del actual ámbito musical de concierto de la diáspora cubana la obra de Eduardo Morales-Caso (Santos Suárez, La Habana, 1969) (foto 8) despunta en profusión de hacer compositivo y divulgación. Más de ochenta creaciones conforman, hasta 2013, su catálogo autoral, con un índice de estreno que alcanza las setenta y cinco realizaciones (gráfico 6), 31 de ellas estrenadas en su etapa habanera (1987-1996) y 44 en su actual etapa madrileña (1996-2013).



Foto 8. Eduardo Morales-Caso, compositor.[1]

[1] Imagen tomada de la página web oficial de Worldwide Cuban Music: <http://worldwidecubanmusic.com/2014/09/18/musicos-eduardo-morales/>. Última consulta: 16/11/2014.

Canciones de cámara, conjuntos instrumentales, guitarra sola, piano solo y orquesta sinfónica son algunas de las formaciones que vertebran el amplio catálogo de este compositor, dentro del cual sobresalen, con notable referencia, los géneros característicos de la música de cámara y los de combinación vocal-instrumental (véase Anexo 2).

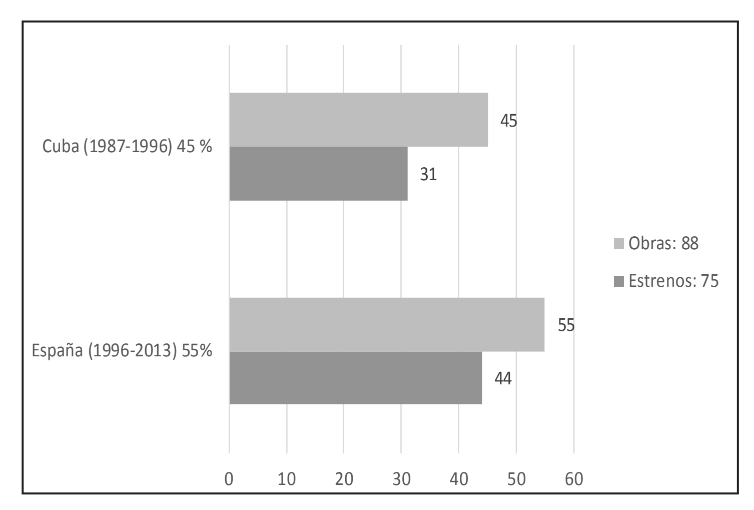


Gráfico 6. Obras estrenadas en el catálogo compositivo de E. Morales-Caso.

Su registro acoge un número elevado de creaciones publicadas por editoriales musicales como Periferia Sheet Music, Barcelona, con veinte obras; Artetripharia, Madrid, con siete; EMEC, Madrid, una; Balkanota Editions, Sofía, una; y, por último, siete con su sello Morales-Caso Editions. Por su parte, el sello discográfico madrileño Verso ha proporcionado a Morales-Caso la posibilidad de realizar tres CD monográficos en torno a su labor compositiva: *La nave de los locos* (2007); *Las sombras divinas* (2009), incluido como séptimo volumen de la colección «Compositores españoles y latinoamericanos de música actual» de la Fundación BBVA,[2] y *Fuego de la luna* (2011); sin duda, una oportunidad extraordinaria, e irrepetible en el ámbito creativo actual de la música cubana, que recoge más de veinte obras del compositor para diversos formatos.

Nacionalizado español desde 1996, además de ser descendiente de abuelo materno asturiano y bisabuelo judío francés, Morales-Caso ofrece un perfil creativo de trayectoria notable. En su haber curricular

[2] Morales-Caso es el segundo compositor nacido en América Latina incluido dentro de la colección «Compositores españoles y latinoamericanos de música actual» de la Fundación BBVA, antecedido por el compositor y violinista costarricense Eddie Mora (1965).

son numerosos los galardones que propulsan su obra compositiva. De sus años en La Habana destacan: premios nacionales de composición de la Uneac, 1991, 1994 y 1995, por su ciclo de canciones para soprano y piano *El río ya no está* (1990), su obra para conjunto vocal-instrumental *Esta larga tarea de aprender a morir* (1994), y su obra incidental *La noche* (1994), compuesta para la puesta en escena del mismo nombre del dramaturgo Abilio Estévez. Junto a estos: el Premio de la Creación Artística del ISA, 1992, y el Premio del VII Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, 1994, conferido a su obra para soprano *a capella Elegía* (1993), actualmente fuera de catálogo.

Posterior a su partida de Cuba, el compositor ha sido merecedor de reiteradas distinciones internacionales como: el Premio Andrés Segovia/José Miguel Ruiz Morales, concedido por el XL Concurso Universitario Internacional de Música Española Música en Compostela, 1997; el primer premio del I Concurso Internacional de Composición Sinfónica José Asunción Flores (Unesco), Paraguay, 2000, otorgado a la obra sinfónica *Homenaje guaraní* (1999); el primer premio del XIV Concurso Internacional de Composición para Guitarra Clásica Andrés Segovia, Almuñécar, Granada, 2001, por su obra para guitarra sola *El jardín de Lindaraja* (1999); el primer premio del I Concurso Internacional de Composición Pianística ILAMS, Londres, por su obra para piano solo *Las sombras divinas* (2001); y el prestigioso Cintas Fellowship de la Oscar B. Cintas Foundation, Nueva York, en su edición del año 2003, para la realización de su concierto para guitarra y orquesta sinfónica *The domain of light* (2004).

Su obra ha rebasado fronteras en los cinco continentes, al ser interpretada en más de treinta ciudades del mundo: La Habana, Ámsterdam, Roma, Torino, Palermo, Pisa, Lamporecchio, Varsovia, Minsk, Berlín, Berna, Londres, Atenas, Casablanca, Asunción, Sao Pablo, Nueva York, Miami, Chicago, Tokio y Wellington. Sin embargo, es la ciudad de Madrid el espacio por excelencia que ha propiciado, y propicia hasta el presente, el desarrollo de su obra compositiva, en estrecha interrelación con otras urbes españolas como Barcelona, Cáceres, Córdoba, San Sebastián, Granada, Segovia, Sevilla, Valencia, Valladolid y Vigo.

Las obras de este miembro de la Asociación Madrileña de Compositores (AMCC) y de la SGAE son interpretadas con frecuencia en ciclos de conciertos y festivales españoles de alcance acreditado: Domingos de Cámara del Teatro Real (2005-2006); los ciclos VI, VII, VIII, IX y XIII de Música de Cámara de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, Madrid (2001, 2002, 2003, 2005, 2006 y 2009); los Ciclos de Recitales de la Fundación Juan March, Madrid, conocidos como: Conciertos del Mediodía (2001), Conciertos del Sábado (2005) y Aula de (re)estreno (2006 y 2013); los Ciclos de Cámara de la Fundación Canal,

Madrid (2004, 2005 y 2006); los IV, V y VI Festivales Internacionales de Música Contemporánea de Madrid Coma (2002, 2003 y 2004); los I, II y III Ciclos de Música Contemporánea Ciudad de Tres Cantos, Madrid (2001, 2002 y 2003); el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Ciudad de Granada (1997); el III Certamen de Guitarra Clásica Luys Milán de L'Olleria, Valencia (2004); y las ediciones XVIII, XIX, XXVII, XXVIII, XXIX y XXX del Certamen Internacional de Guitarra Clásica Andrés Segovia, La Herradura, Granada, (2002, 2003, 2011, 2012, 2013 y 2014), donde también ha actuado como miembro del jurado junto a Leo Brouwer.

4.1.1. Concepción estética

Desde la canción para voz y piano *Mi corza blanca* (1989), premio Uneac 1991, hasta sus reciente *Concierto de La Herradura* (2012) para guitarra solista y orquesta sinfónica (homenaje a la ciudad granadina del mismo nombre y al guitarrista Andrés Segovia), la producción musical de Morales-Caso mantiene un perfil evolutivo de invariable coherencia. Independientemente de los procedimientos empleados, su sello identificador permite reconocer al autor sobre la idea de una elaboración comunicativa minuciosa. Su discurso lineal y fluido, de trazos melódico-armónicos anclados a una concepción tonal/modal abierta, siempre en función de la expresión, manifiesta constante preocupación por crear obras de tendencia sentimental y exaltación lírica.

La sintaxis cuidadosa de la música de este compositor cede paso a juegos de significantes que buscan, como resultado final, un sentido apolíneo y emocional del discurso. Su lenguaje es de sensibilidad, intimismo y vuelo poético, forjado desde una plataforma estilística posmoderna de visión depurada, que puede asociarse, sin lugar a dudas, con la nueva expresividad de finales del siglo XX. En calidad de autor de las notas de su tercer CD monográfico *Fuego de la luna* (2011), son sus palabras las que constatan, desde un matiz esencialista inequívoco, que:

> La búsqueda y necesidad de un sentir sonoro diferente, personal, sensible y comunicador, vinculado a la rica herencia de mis predecesores (lejanos e inmediatos), que más que una sombra es mi mejor guía, me ha conducido a una proyección tímbrica expansiva, colorista, mística y humana, reflejo de mi verdadero «yo compositivo». […] Esta *première* discográfica [refiriéndose al estreno de la obra *Homenajes*, para guitarra y voz solista] colmada de fantasía y sutil ingenio interpretativo […], me traslada a ese espacio transparente e invisible de mi «yo poético-compositivo»,

> reflejando en un «lago-luna casi espejo», mi verdadera esencia, profunda y viva (2011b: 6 y 8).

A lo largo de los años que discurren desde sus iniciales intentos compositivos de 1987 hasta la actualidad, la síntesis de su discurso musical manifiesta una clara deuda con:

- Los efectos de color tímbrico y armónico de los impresionistas franceses.
- La lírica exacerbada del sutil perfil romántico chopiniano.
- Los trazos dramáticos y angulosos de las líneas melódicas quebradas del expresionismo vienés.
- La opulencia sonora de la factura pianística lisztiana.
- La expansión de modos y tonalidades cromáticas que frecuentemente caracteriza el discurso neotonal de compositores como Debussy, Scriabin, Prokofiev, Shostakovich o la estética bartokiana.
- El influjo sonoro de tradición hispana que manifiestan las obras de Falla, Rodrigo, Mompou, E. Halffter o García Abril.

La hechura del lenguaje compositivo de Morales-Caso fluye en confirmación de ese universo lírico, romántico y expresivo de la música cubana que va del entorno decimonónico de las danzas y contradanzas de Manuel Saumell (1818-1870) e Ignacio Cervantes (1847-1905), a la poética que Harold Gramatges realza en cada una de sus canciones; pasando por la lírica enunciada en la obra de un Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), Ernesto Lecuona (1895-1963), Gisela Hernández (1912-1971) o Leo Brouwer (1939). Sin embargo, su lirismo se aparta del tópico musical criollo recurrente. A diferencia de los autores mencionados, el ingenio melódico del discurso de Morales-Caso, especializado en diseños de amplitud de registros, gesto quebrado y polución cromática, no busca en los característicos patrones rítmico sincopados caribeños un asidero para expresar su «continuidad histórica» y cultural.

En su fuerte voluntad de comunicación y sensibilidad dramática, su obra se reafirma en una narrativa sólida y directa, recurriendo a múltiples concepciones formales y estructurales de antecedentes neoclásicos. En la conquista progresiva de ese discurso musical ocupa un lugar preferente el ámbito de la literatura, la expresión verbal, la espiritualidad, el simbolismo romántico y el arte pictórico universal; recursos y estéticas sonoras que, a oídos de críticos madrileños, resulta un: «[…] discurso ameno, fluido, fantasiosos, inflamado, dramático. […] lleno de oscuridades y penumbras habitadas por una infinidad de seres sensibles entre los que uno diría que ocurren cosas serias,

trascendentes, altamente comunicativas, ballets imaginarios» (Suárez-Pajares, 2012: 36).

A tal efecto, no deja de ser curioso señalar que junto a la asidua presencia de poetas reconocidos como Luis de Góngora, William Blake, Friedrich Rückert, Rabindranath Tagore, Rafael Alberti, José Martí, Nicolás Guillén, Félix Pita Rodríguez, Sor Juana Inés de la Cruz y San Francisco de Asís, cerca de tres decenas de obras de su catálogo vocal-instrumental están trabajadas sobre textos poéticos del mismo compositor, lo que no solo viene a constatar su premisa de que la palabra es el «vínculo más inmediato en la comunicación humana» (Morales-Caso, 2011a), sino también la amplitud de su búsqueda interior como creador.

Fuera o dentro del grupo extenso de creaciones vocales-instrumentales que reúne el catálogo de Morales-Caso como afirmación de su visión poética personal, uno de los recursos que mejor evidencia su vertiente estética hacia la nueva expresividad posmoderna es el carácter lírico de muchos de los títulos de sus obras. Moviéndose entre uno y otro tópico romántico, el compositor da rienda suelta a su vena poética al proponer anunciados como: *Vuela un cisne salvaje por el viento* (1993), para coro mixto; *En lo oscuro del alma* (1997), habanera de concierto para violín y piano; *La más breve nostalgia* o *Vuelve mar* (1998), para voz y piano; *Il sogno delle streghe* (2002), suite para guitarra concebida en cuatro partes: I. «Ninnananna», II. «Toccata Diavolesca», III. «L´anima sola» y IV. «Streghe»; *O pássaro triste do mar* (2003), fantasía para guitarra; y *Fuego de la luna* (2011), para guitarra sola.

Su obra se acerca también al universo de la literatura romántica en busca de una depuración constante de su ideal estético musical. En este sentido sobresalen obras como: *El corazón delator* (1997), para flauta, clarinete y fagot; *La rosa enferma* (2001), para voz y piano; *Memorias sobre un hombre colérico* (2001), para quinteto de cuerdas; y *Le rouge et le noir* (2004), para viola y arpa. Cada una de ellas inspirada, respectivamente, en las obras homónimas de escritores del siglo XIX tan disímiles como Edgar Allan Poe (1809-1849), Willian Blake (1757-1827), Antón Chéjov (1860-1904) y Henri Beyle, Stendhal (1783-1842).

Muy influida también por el arte pictórico, la música de este creador se apropia habitualmente de la pintura como referente inmediato de inspiración artística y musical. Las obras de su catálogo, que, a tal efecto, responden con diversidad de formatos y soluciones creativas a este proceder composicional de alto nivel de representación, narratividad y praxis acústica-visual, son varias. Junto a sus fantasías para piano *Colmena con hechiceras* (2006) y *La nave de los loco*s (2002), vinculadas a la imaginería onírica-surrealista de los cuadros homónimos del pintor flamenco Jeroen Anthoniszoon van Aeken, *el Bosco* (1450-1516); se encuentran también obras como: *El jinete azul* (2007),

fantasía para guitarra y quinteto de cuerdas, inspirada en el efecto impresionista de luz y color del cuadro del mismo nombre del pintor ruso Vasili Kandinsky (1866-1944); *La fragua de Vulcano* (2008), para guitarra sola, suscitada a partir de la estética barroca y humanista que el sevillano Diego Velázquez (1599-1660) traza en su cuadro homónimo de temática mitológica; así como la fantasía para violín y guitarra titulada *Volavérunt* (2009), estrechamente relacionada con el aguafuerte del mismo nombre, incluido dentro de la serie de grabados conocidos como *Los caprichos*, de Francisco de Goya (1746-1828).

De Cuba, trae el joven compositor un valioso arsenal de obras, en su gran mayoría canciones para voz solista y piano acompañante. Este grupo de obras, unido a otras realizaciones para voz y acompañamiento instrumental, representa el de mayor incidencia en su creación compositiva hasta esa fecha. Años más tarde, esta preferencia inicial por el ámbito vocal-instrumental ofrece una de las claves fundamentales de su lenguaje compositivo. En él, el elemento melódico-vocal sobreviene no solo como uno de los componentes prioritarios de su particular orden jerárquico músico-funcional, sino como principal generador del discurso sonoro de Morales-Caso. Ideada desde una concepción vocal atractiva, el efecto de esta constante compositiva se nota en diversas formaciones de su catálogo, donde las obras propiamente instrumentales devienen realizaciones de trasfondo lírico-vocal sensible. No deja de ser el suyo un discurso posmoderno marcado por esa estética de nueva expresividad que se desarrolla a finales y principios de siglo, en atención de una búsqueda incesante de lirismo e inflexión emocional.

Su discurso es deudor del contexto composicional y académico-musical desarrollado en Cuba durante la década de los ochenta y noventa del siglo pasado, en especial, de esa estética sonora posmoderna de matiz neorromántico/hiperromántico que, en diversas ocasiones, manifiestan las obras de figuras de referencia del ámbito compositivo cubano como: Leo Brouwer, Juan Blanco, Carlos Fariñas, Roberto Valera, Héctor Angulo, Juan Piñera, Calixto Álvarez, José Loyola, Jorge López Marín, Guido López Gavilán y Tulio Peramo.

4.1.2. Formación académica (Cuba-España)

Una vez superados los niveles previos de formación musical académica,[3] Morales-Caso realiza estudios superiores en el Departamento

[3] Durante los años de formación musical en la isla caribeña, el joven compositor habanero cursó estudios de nivel elemental y medio en las especialidades de piano y clarinete: de 1976 a 1984 en el Conservatorio Guillermo Tomás, del municipio capitalino de Guanabacoa; y de 1984 a 1988 en la Escuela Provincial de Música Amadeo Roldán, otrora Conservatorio Municipal de Música de La Habana.

de Composición de la Facultad de Música del ISA, desde 1988 hasta 1994. Durante esos seis años recibe enseñanza especializada de Carlos Fariñas, además de los compositores Harold Gramatges, Félix Guerrero y Joaquín Clerch, este último en calidad de alumno ayudante de Composición. De esta etapa medular de su formación profesional el joven compositor reconoce en Fariñas el mentor principal de su formación en el ISA, como:

> […] un profesor muy técnico y exhaustivo […] A través de él, asimilé la importancia de conceder a la creación compositiva el más profundo rigor técnico posible, a partir de ideas que tengan una significación de peso verdaderamente imprescindible. […] Siempre me decía: «Eduardo, recuerda que se puede construir una muy buena obra con materiales no tan buenos, pero si la materia prima es excelente, la obra será aún mejor» (2013a).

De las lecciones de aquel compositor fundamental de la vanguardia musical cubana de los años sesenta y setenta, el joven absorbió buena parte de los recursos que en el presente distinguen su discurso composicional. Sin embargo, resulta curioso destacar que no fueron precisamente los rasgos más llamativos de aquella vanguardia musical, ideológica y sociocultural cubana, los que distinguieron el discurso naciente del discípulo de Fariñas. De acuerdo con los nuevos cursos que tomaba la sociedad cubana en las décadas de los ochenta y noventa, con notable repercusión en la forma misma de asumir el discurso artístico contemporáneo, no fueron aquellas premisas de vanguardia las prioridades fundamentales que el autor de *Muros, rejas y vitrales* estableció entre sus alumnos del ISA. Según afirma su discípulo:

> Fariñas fue un gran maestro porque nunca intentó transferir a sus alumnos sus preferencias estéticas y lenguaje propio, solo nos acercó a las grandes obras de los grandes compositores de la historia: Debussy, Ravel, Prokofiev, Bartók, Stravinsky, entre muchos otros a los que él admiraba. Recuerdo que me regaló la partitura del preludio de Debussy *La fille aux cheveux de lin,* tras analizar en clase cómo su introducción temática se convertiría en una estructura acompañante en el discurso compositivo de esta obra (ídem).

No debe olvidarse que, junto a su reconocida labor compositiva dentro de las primeras filas de la vanguardia musical cubana, a Fariñas se le distingue también como uno de los compositores cubanos representativos de la tendencia estética neorromántica y neoclásica de la Isla.

Fuera de los marcos del Departamento de Composición del ISA, Morales-Caso da continuidad a su formación profesional en reconocidos enclaves académicos españoles como el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Santiago de Compostela. En ese periplo de cursos de perfeccionamiento y posgrados, iniciado en 1996 a raíz de una beca de estudios en Madrid, el compositor Antón García Abril viene a ser, en cierto modo, y por más de tres años, un mentor para el joven habanero.

A García Abril ha dedicado el compositor sus obras *Los ojos del Guadiana* (1997), para orquesta sinfónica, actualmente fuera de catálogo, y *Especulaciones I, II y III* (1997), para flauta, clarinete y fagot. De este compositor Morales-Caso reconoce:

> Sí, su influencia ha sido trascendental en mi proyección compositiva, [fundamentalmente por] su legado artístico y visión humanista. Realmente, [su forma de] sensibilizar con honestidad, con un lenguaje verdadero, sin máscaras, con una filosofía expansiva en la que puede llegar a ser tan reveladora una respiración como un silencio, marcó de forma determinante mi producción compositiva (2011a, 3'40 min.).

El encuentro de Morales-Caso con García Abril, más que un caprichoso impulso del azar, es en realidad el corolario de una búsqueda consciente de superación de su propio universo estético y musical. Como en Morales, el discurso de García Abril desborda en lirismo y contenido emocional. Sus obras se erigen sobre un lenguaje eminentemente comunicativo, que establece como punto de referencia compositiva máximo el elemento melódico. Cargada de inspiración y espiritualidad, su concepción estética no concibe la melodía fuera de la idea de «ser una carga de afectos y sentimientos, ya que sin ellos no pasará de ser una sucesión interválica» (García Abril, 1983: 23).

En efecto, el discurso estético que caracteriza la obra del Morales-Caso de la década de los noventa, halla en el universo sonoro garciabriliano un punto de confluencia e identificación. A este respecto, llama la atención la presencia significativa que en el catálogo de ambos compositores encuentra la canción de cámara, sujeta a referentes temáticos como el misticismo, el amor, la naturaleza, el humanismo, la espiritualidad y el mundo poético hispanoamericano. En sus continuas búsquedas de la belleza y la sensibilidad, ambos compositores se afianzan en un lenguaje descriptivo que emplea como recursos afines la expansión tonal-modal, la intensidad lírica cromática –más definido en el compositor habanero–, el tratamiento romántico del piano o el

uso de elementos vocales expresivos próximos al recitativo y al *parlato* dramático. De modo que, más que una influencia errática en el desarrollo estilístico del joven compositor, el encuentro de Morales-Caso con García Abril representa el ascenso decisivo a un nivel de concienciación estético y musical.

4.2. Período cubano

Como se ha afirmado en párrafos anteriores, el catálogo habanero del joven Morales-Caso prueba una incidencia mayoritaria en la creación de canciones de cámara, que llegan a sumar un total de 28 (84 % de su catálogo). El resto de su producción en este período, concebida para formatos de voces solistas y orquesta, cámara, coro, piano y música electroacústica, ocupa solo ocho obras (16 %), lo que evidencia, entre otros aspectos, las preferencias creativas de sus años inaugurales como compositor (gráfico 7).

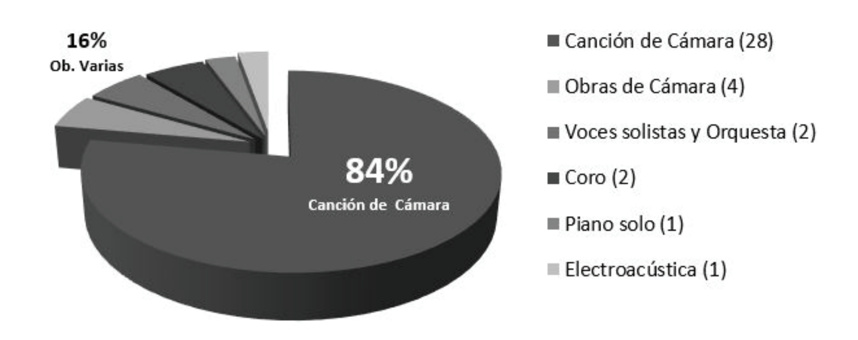


Gráfico 7. Obras del catálogo de E. Morales-Caso compuestas en Cuba de 1987 a 1996.

De las casi treinta canciones para voz y piano escritas por Morales--Caso en el entorno habanero de los años noventa, sobresalen dos ciclos reunidos con los títulos *En los álamos del monte o Un milagro* (1989-1993) y *El vacío* (1990-1993). El primero de ellos se editó en febrero de 1996, en la que vendría a ser la primera editorial del joven compositor, Ediciones de la Sección de Literatura Infantil y Juvenil de la Uneac, con una ilustración de cubierta original de Manuel López Oliva (foto 9).

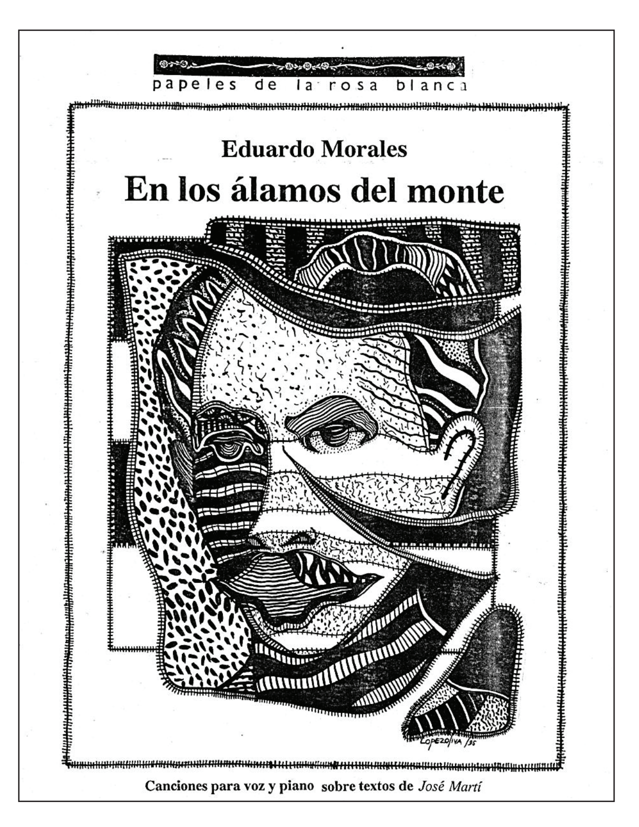


Foto 9. Cubierta del ciclo *En los álamos del monte* o *Un milagro*, E. Morales-Caso, sobre texto de José Martí, con ilustración original de Manuel López Oliva, La Habana, 1996. (Cortesía del compositor).

A su presentación, dedica el maestro Harold Gramatges las siguientes palabras:

> Las canciones de Eduardo Morales se insertan en lo mejor de una tradición que parte de los grandes compositores del pasado siglo musical cubano. El ciclo que abarca este volumen: *Ancho es mi corazón, Un milagro* y *En los álamos del monte*, sobre poemas de José Martí, resume características presentes en toda su proyección compositiva: cuidadosa elaboración estructural, notable fluidez lírica, fuerte acento dramático, logrado, en el caso de estos lieder, [en] una total correspondencia entre el ámbito sonoro puesto en acción y el ethos que emana de los textos (Gramatges, 1996, s. p.).

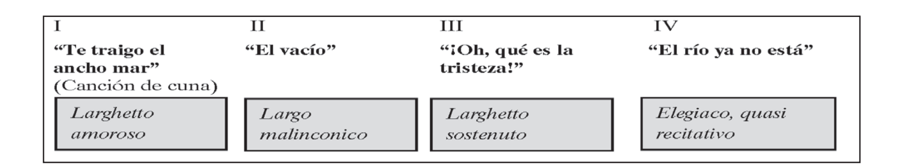
Por su parte, *El vacío*, segundo de los ciclos citados, incluye cuatro canciones de cámara sobre textos del propio compositor: I. «Te traigo el ancho mar» (1990), II. «El vacío» (1993), III. «¡Oh, qué es la tristeza!» (1990) y IV. «¡El río ya no está!» (1990). Vale aclarar que la organización aquí adoptada responde al orden actual en que dichas canciones se presentan dentro del CD *La nave de los locos* (2007), interpretadas por la soprano Nuria Orbea y el compositor al piano.

4.2.1. *El vacío* (1990-1993) y la canción de cámara

Estrenado en La Habana en el año 1990 como ciclo de tres canciones, con el título *El río ya no está* (Premio Uneac, 1991), y la interpretación de las sopranos solistas Iris Zemva y Eglise Gutiérrez, este ciclo entraña un punto de atención significativo en el hacer composicional de Morales-Caso. De acuerdo con las citadas palabras de presentación de Gramatges, *El vacío*[4] comprende una parte considerable de las constantes estéticas y musicales que definen el discurso creativo del compositor de La Habana, desde sus años de formación académica hasta su vigente período de desarrollo profesional en el ámbito madrileño.

En el orden estructural, este ciclo de canciones de cámara responde a una concepción tradicional, basada en principios clásicos. Su propuesta se afianza en un criterio cíclico que busca como finalidad una conducción narrativa de sentido lineal. Pese al estrecho margen en que se mueve el carácter holístico del ciclo, centrado en un ámbito de tiempo lento, introspectivo y dramático, su intención es notablemente manifiesta. Mientras los momentos más movidos del ciclo se localizan al inicio y al final (canción I y IV), este último con aire más ligero, la canción más lenta se sitúa en el segundo tiempo (canción II), sucedida por la canción III que, de alguna forma, recupera parte del carácter de la canción inicial. De esta manera, su estructura resulta fácil de relacionar con la sucesión característica de cuatro movimientos contrastantes que propone habitualmente el modelo de sinfonía clásica: Allegro-Adagio-Scherzo-Molto Allegro (esquema 3).

[4] Audición disponible en Spotify (CD *La nave de los locos*) y Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=O7RTI_uNtvY&index=3&list=PLnittqJxa0UV8TA8gLeJRNgnQ9PcaJ-cm>). Última consulta: 29/9/2015.



Esquema 3. Estructura general de *El vacío*.

A nivel morfológico y sintáctico el ciclo se organiza a partir de patrones tradicionales de tipos ternario y binario, dispuestos sobre pautas narrativas de contraste, repetición y simetría; además de un uso significativo de efectos dramáticos de tipo ostinato. Las secciones que mayor contraste presentan se localizan generalmente en las zonas internas o partes B, con cambios de carácter, agógica, factura y tonalidad-modalidad. A diferencia de las canciones I y II, que responden a un diseño rítmico-melódico reiterativo, las canciones III y IV presentan como comportamiento contrastante de sus partes B, diseños de factura pianística de escritura romántica, que subrayan su predecible función de desarrollo.

La movilidad y el dramatismo de las secciones internas (B), opuesta a la concisión de facturas que presenta el resto de partes (A), gravita sobre recursos tradicionales como las secuencias modulantes; cuyo efecto sonoro final manifiesta aproximaciones a la pianística de los impromptus y lieder schubertianos, así como a las baladas, nocturnos o estudios de Chopin. Como se aprecia en el esquema dispuesto a continuación (esquema 4), las relaciones sintácticas de cada una de las canciones responden a una tradicional concepción tonal-modal, con predominio de los modos dórico y frigio; así como a relaciones cadenciales de tipo dominante-tónica, orientadas hacia criterios tonales expandidos (bVII-I o #IV-I).

Ya sea desde el orden vertical como horizontal, las canciones que integran este ciclo exhiben relaciones significantes dentro de su organización de alturas de sonidos tonal/modal. Al proponer una sistemática utilización de dichas relaciones, su discurso se inclina notablemente al tipo de tratamiento tonal expandido que, continuamente, (des)dibuja la conformación de sonoridades tradicionales de este orden. Entre estas ocurrencias significantes, destaca el uso de:

- Acordes con notas añadidas a distancia de segundas mayores y menores y cuartas justas y aumentadas, con especial interés en las combinaciones de función cadencial.
- Acordes por cuartas justas y aumentadas.
- Progresiones armónicas y escalísticas por tonos enteros.

- Tríadas aumentadas y disminuidas.
- Intervalo tritono como recurso resolutivo de tensión-distención (#IV-I/bV-I).

I "Te traigo el ancho mar" (Canción de cuna)			
Int. (cc. 1-12)	A (cc. 13-29)	A' (cc. 30-45)	Sec. final (cc. 46-57)
Larghetto amoroso……………………………………………………………………………………………..			
la (eólico)……………………………………………………………………… …………………….			
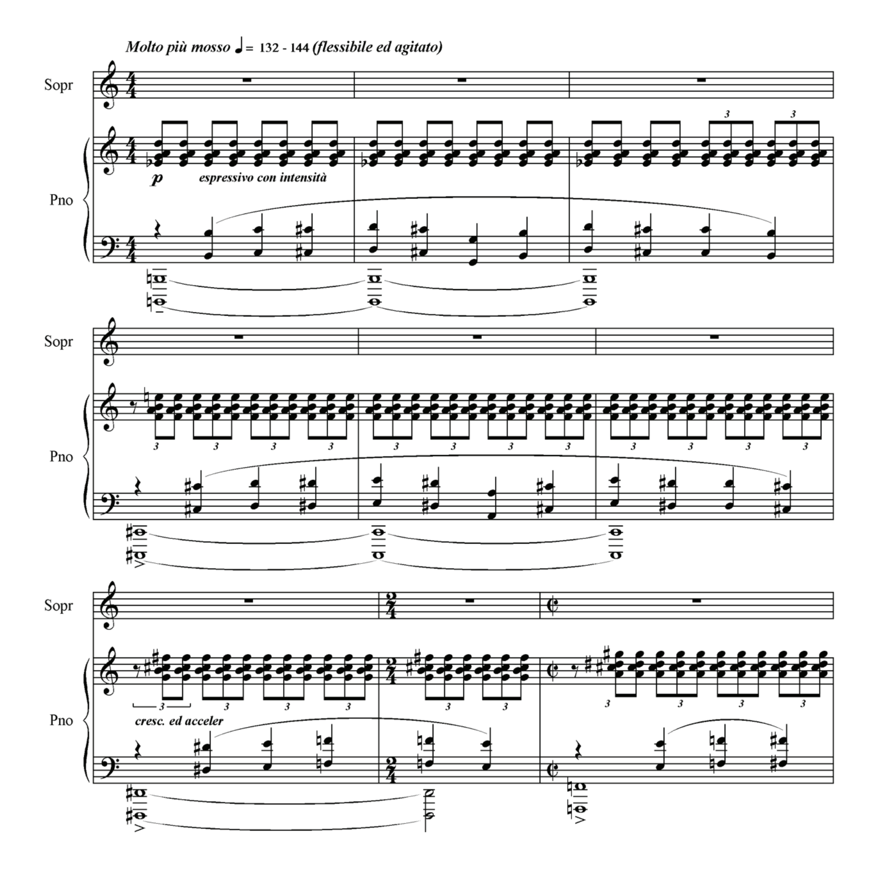
II "El vacío"		
A (cc. 1-22)	B (cc. 23-33)	A' (cc. 34-41)
Largo malinconico *fa* (dórico)	*poco più mosso* *mib* (dórico)	*Largo malinconico* *fa* (dórico)

III "¡Oh, qué es la tristeza!"				
Int. (cc. 1-12)	A (cc. 13-19)	B (cc. 20-24)	A' (cc. 25-27)	Coda (cc. 28-35)
Larghetto sostenuto		*molto agitato*	*Calmo*	*Tempo I*
sol (dórico)		Secuencia por tonos, con cadencia final de #IV-I: *fa-mib-do#-sol*	*sol* (dórico)	

IV "El río ya no está"				
A (cc. 1-14)	Secc. contraste (cc. 15-17	B (cc. 18-42)	Secc. contraste (cc. 43-45)	Final (cc. 46-48)
Elegiaco	*Calmo*	*Molto più mosso*	*Calmo*	*Meno mosso*
mi (frigio)	Progresiones cíclicas: *fa- mi-re* (frigio) *fa- mi-la* (frigio)	*mi* (frigio)	Secuencia por tonos, con cadencia final de #IV-I: *fa- mib-do#-sol*	*re* (frigio)

Esquema 4. Estructura y contenido de *El vacío*.

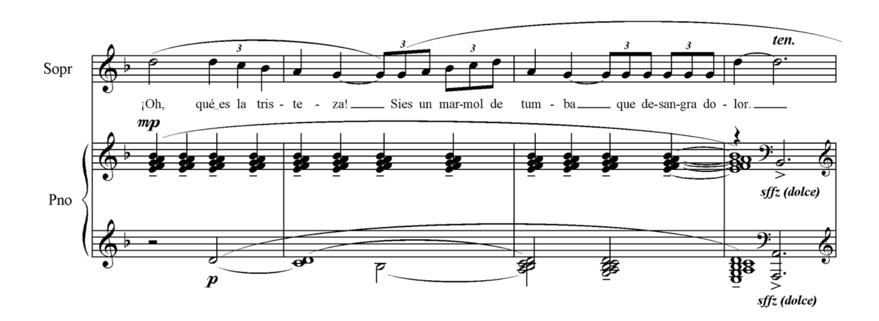
El ejemplo 32 pertenece al momento introductorio de la sección B de la canción IV, «El río ya no está», y en él se puede apreciar la combinación de algunas de las relaciones significantes referidas con anterioridad. Desde una textura compleja de tres elementos (pedal armónico-diseño melódico y figuración armónica), el compositor desarrolla una secuencia por tonos enteros, ajustada a una organización ambivalente de alturas de sonidos que sustenta la interrelación de un modo menor/mayor/frigio con tónica *mi*. La secuencia (*si-do#-re#-fa*), se reconoce fácilmente desde las notas pedales de la mano izquierda. Por su parte, la mano derecha ejecuta un acorde por cuartas (aumentada y justa), con una nota añadida a distancia de tercera mayor. De esta forma, el relieve melódico queda a cargo de la voz superior de la mano izquierda; y en su diseño cromático también puede reconocerse la presencia del intervalo tritono, esta vez empleado a manera de impulso armónico horizontal.



Ejemplo 32. Momento introductorio de la sección B, «El río ya no está», *El vacío*, cc. 18-26.

En contraste con el ejemplo anterior, el ejemplo 33 se estructura sobre una tríada disminuida (*mi*-*sol*-*sib*), presentada a manera de figuración rítmica en la mano derecha de la línea del piano. Dentro de la organización de alturas a la que responde este segmento, modo dórico con tónica *sol*, dicha tríada disminuida se identifica con el VI grado, y en su estructura se incluyen dos sonidos extraños intercalados a distancia de segunda mayor y menor, que provocan un efecto de color armónico de tipo clúster diatónico. La trascendencia de esta tríada disminuida, con segunda y cuarta añadida, en la totalidad de la sección A de la canción III, «¡Oh, qué es la tristeza!», alcanza a dominar los momentos cadenciales como acorde de séptima de sensible para el II grado de la tonalidad (VI_7-II), en superposición con los sonidos característicos de la tónica (*sol*-*sib*-*re*). A modo de síntesis, la expansión tonal/modal desarrollada aquí encierra una relación de ambas funciones (I y VI) en dos únicos sonidos (*la*, como cuarta añadida del VI, y *sib*, como tercera

menor de la tónica), trabajados verticalmente como cierre cadencial y centro de tensión de toda la pieza; en contraposición con el definido diseño tonal de la línea de la voz solista. Sin duda, todo un despliegue de economía de recursos técnico-expresivos que genera un movimiento propulsor de tensión y elaboración, desde un estático aparente.

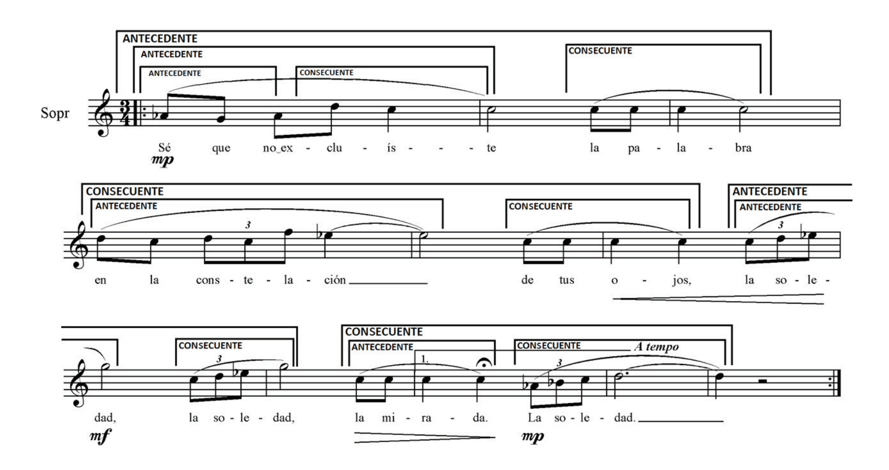


Ejemplo 33. Comportamiento armónico, «¡Oh, qué es la tristeza!», *El vacío*, cc. 13-16.

A nivel melódico, la estratificación de estructuras tonales-modales desarrolladas evidencia una proyección horizontal en consonancia con los comportamientos verticales anteriormente señalados, aunque es de destacar que, dentro de este nivel, predominan criterios de relaciones mucho más tradicionales. Así sucede en el ejemplo 32 *(supra)*, donde la línea de la voz solista de soprano responde a un perfil sonoro de tipo V-I-V-I-V.

Algo más interesante en este sentido se muestra desde la primera frase de la línea vocal de la canción II, «El vacío» (ejemplo 34). Aquí, el compositor evita la presencia explícita de la nota tónica (*fa*), apoyándose principalmente en la tensión que crea la insistencia de la nota dominante *(do)* y la utilización del intervalo tritono *(lab-re)* como recurso de tensión de apertura y cierre de la primera sección de la canción, a manera de semicadencia. Su simetría se apoya en una relación tradicional de tipo antecedente-consecuente, desde los elementos melódicos más pequeños hasta los que cubren el ámbito general de la sección. Sus once compases se dividen en dos partes de cinco compases y medio, y estos, a su vez, en tres y dos compases y medio. De esta forma, contraponen funciones tonales, dibujos melódicos, estructuras interválicas, registros e intensidad climática; esta última, localizada en el primer microgrupo antecedente de la segunda parte o macrosección consecuente (final del segundo sistema y principio del tercero en el ejemplo 34). Uno de los rasgos a destacar en este ciclo de canciones de cámara, es que sus diseños melódicos ondulados se caracterizan por la utilización de grados conjuntos diatónicos, en contraposición

expresiva con saltos interválicos que no suelen sobrepasar el intervalo de quinta justa.
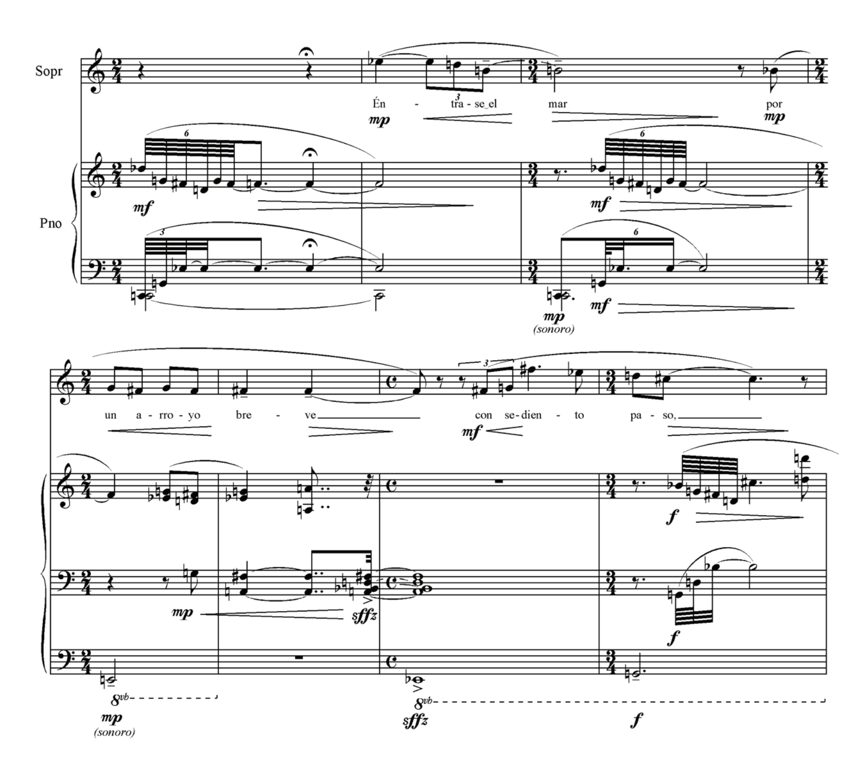


Ejemplo 34. Línea vocal simétrica, «El vacío», *El vacío*, cc. 3-13.

El cuidado exigente que manifiestan las formaciones melódicas de Morales-Caso en este ciclo de canciones de cámara de 1990-1993 no es exclusivo de la lírica exacerbada de sus obras más tempranas. Con el discurrir de los años, su artificio melódico se enriquece en la búsqueda de matices cromáticos y relieves angulosos. Y es precisamente este uno de los recursos que confiere a su lenguaje un matiz expresionista de mayor sentido dramático, al tiempo que arremete con fuerza y espontaneidad hacia una estética perfeccionista en sus formas clásicas y su preciosismo tímbrico-armónico de color impresionista. *Awake* (2001), concebida como recitativo y aria para soprano solo, sobre fragmentos del Segundo Libro de Nephi; *La ciudad del espejos* (2004), para mezzosoprano, cuarteto de cuerda y piano, con texto de Morales-Caso, y *La rosa enferma* (2001-2009), ciclo de dos canciones para soprano y piano sobre textos de Luis de Góngora y William Blake, son algunas de las creaciones vocales posteriores a su etapa habanera que constituyen exponentes de ese tratamiento enriquecido.

Ciertamente, las obras vocales posteriores a su salida de La Habana muestran un lenguaje más elaborado e intenso. Su incursión progresiva en ese universo particular que le caracteriza le ha llevado a ahondar en sus inquietudes armónicas, tímbricas, dramáticas y expresivas, o lo que es lo mismo, le ha llevado a dotar su obra lírica de un valor intelectual más abarcador. Al lirismo anguloso y cromático de sus nuevas obras se unen, igualmente, texturas motívicas de elaborada narrativa, concisión y minuciosa complexión armónica, así como una expansión renovada del sistema tonal, en la que sobresalen estructuras verticales de gran

tensión y densidad (superposiciones de armonías a distancias de tono y semitono, uso de acordes por cuartas y acordes alterados cromáticamente, sustituciones de funciones más tradicionales por funciones inusuales de tipo #IV-I o bV-I, y yuxtaposiciones y superposiciones de acordes mayores, menores, aumentados y disminuidos); todo ello sin perder noción de una funcionalidad armónica tonal abierta, con sus múltiples polaridades o centros de atracción, y la mezcla sistemática de modos y bitonalidades.

El siguiente fragmento de su canción «Prólogo de La rosa enferma» (2009), perteneciente al ciclo *La rosa enferma* (ejemplo 35), citado anteriormente, ofrece un ejemplo llamativo dentro de ese comportamiento creciente de marcado sentir expresionista. Desde su inicio, el compositor superpone armonías y modos a distancia de segundas mayores, seguido de una yuxtaposición de modos mayores/menores en la línea solista de soprano, sobre un eje tónico de *sol*. Junto a estos comportamientos destacan: el uso en el piano de armonías con notas cruzadas y acordes aumentados (cc. 5 y 6), los saltos interválicos y flujos cromáticos en la línea vocal, y los cambios continuos de compás que proponen un nuevo nivel de articulación expresiva.



Ejemplo 35. Comportamiento armónico, «Prólogo», *La rosa enferma*, cc. 2-8.

De vuelta al ciclo de canciones de cámara *El vacío*, puede afirmarse que otro de los rasgos que define la obra lírica de este compositor, antes y después de su partida de La Habana, es el referido a su interés detallado por hacer de la música y la poesía un único lenguaje. Cargado de sutilezas expresivas, el discurso de Morales-Caso repite fórmulas y diseños que desvelan una comunicación franca con el oyente. Esta claridad de contenido se deja apreciar en muchos de los comportamientos armónicos, texturales y expresivos descritos en su temprano ciclo de canciones de 1990-1993, para evocar tópicos románticos como la naturaleza, la soledad, el silencio, la tristeza, la ausencia o la muerte.

Mientras la canción I, «Te traigo el ancho mar», se regodea en la alusión intertextual del tópico impresionista del mar, a través de una textura desnuda y oscilante, y un juego de ornamentos diáfanos que remontan con facilidad los arabescos lecuonianos de un *Crisantemo*; la canción II, «El vacío», alude al sentido dramático del silencio y la soledad, a partir de un rejuego cíclico de sonoridades modales que evocan la presencia de una tónica firme, en favor de un pertinaz color subdominante y un acorde por cuarta que vertebra la sintaxis de su estructura general. En uno y otro, el piano destaca por su sentido evocador de la palabra y su potencial protagónico. Además de compartir junto a la voz solista una trama de indicaciones expresivas de tan profunda voluntad romántica y rigor descriptivo, como las que se suceden en su canción III, «Oh, qué es la tristeza» *(Larghetto sostenuto*, *Sfz –dolce, profundo–*, *Molto agitato*, *Calmo, libero quasi senza tempo*, *Molto espressivo e libero quasi recitativo)*. Sin duda, una canción que marca desde sus primeras «armonías crecientes» alusiones estilísticas significativas con la textura dramática e inquietante que Schubert desarrolla en su conocido lied *Der Wanderer*, op. 4.1.

Por su parte, la canción IV, «El río ya no está», marca con sus alusiones poéticas y sonoras el punto de acceso a un universo hispánico que, años más tarde, abre de pleno sus puertas en el discurso del compositor cubano afincado en Madrid. En su texto, el joven Morales de entonces modela bajo su propia autoría figuras poéticas lorquianas como la luna, la muerte, la noche y la sangre, en relación sugerente con el drama de la desaparición física del poeta granadino.

«¡El río ya no está!»

El ancho río se está muriendo,
qué miserables, lo mataron.
Tiembla la luna, cortan su sangre,
qué miserables, lo mataron.

¡Ah!

No le dejaron evocar sus cantos,
como tigresas en la selva oscura.
Tiembla la luna, qué miserables.
Dónde, dónde, dónde está…

¡Ah!

¡El río ya no está!

A través de la música, el compositor potencia el carácter trágico de las imágenes poéticas, al tiempo que alude icónicamente a un paisaje sonoro andaluz de reiterado color frigio. En efecto, uno de los recursos más llamativos dentro de la narrativa de la obra se debe al uso del modo frigio, reiterado en diversos centros, especialmente en *re*, para subrayar los momentos dramáticos del texto que evocan la acción inicial de la muerte y la ausencia final; así como el uso pertinaz de una cadencia frigia, con tónica *mi*, que se propone aludir los típicos «¡ay!» del canto y baile andaluz, en los momentos «*Calmato e libero molto espressivo con intensità*».

Ciertamente, los puntos de contacto de Morales-Caso no cruzan aquí por la estética de ese Falla que expone *Belisa*, una canción lorquiana escrita por Gramatges en 1957. Sin embargo, es con el Gramatges de «El amante campesino» y «En la sombría alameda» (del ciclo *Dos canciones*, 1971), «La vida empieza a correr» e «Iba yo por un camino» (*Dos canciones*, 1993), así como la lírica contenida de *Romancillo* (1944) y *Miraba la noche el alba* (1964), de Hernández, que el joven compositor comparte sonoridades, manejos de facturas, carácter y contenido expresivo; todo ello sin dejar de resaltar el margen significativo que separa la sonoridad neoclásica e hispano-cubana de aquellos maestros (herederos directos del catalán José Ardévol), en ocasiones con empleo remarcado de patrones rítmicos de géneros como la guajira o zapateo, de la sonoridad grácil y emotiva de las canciones de juventud de Morales-Caso, más distante, en su caso, de una concepción sonora hispano-cubana pintoresquista.

Once años más tarde, sumido en su nueva etapa, la madrileña, sobreviene a modo de continuidad de aquellos cruces precursores con la cultura hispánica una obra que, según afirma el compositor, representa su «más sentida ofrenda lírico-musical a la continuidad histórica del trascendental legado compositivo español de todos los tiempos» (2011b: 8 y 9). Su obra *Homenajes* (2004), ciclo de canciones de cámara para mezzosoprano y guitarra, sobre textos propios, alude el estilo musical de tres destacados compositores españoles referidos explícitamente desde sus enunciados: I «Homenaje a Joaquín Rodrigo», II «Homenaje a Federico Mompou» y III «Homenaje a Manuel de Falla», este último homenajeado doblemente con el título general

del ciclo, que recuerda conceptualmente la suite orquestal homónima que el compositor gaditano dedicó a compositores franceses y españoles entre 1920 y 1938.

En sus ofrendas, el compositor de la diáspora devuelve con especial aprehensión sus apropiaciones del entorno músico-cultural de acogida. A Rodrigo dedica minuciosas facturas guitarrísticas de aire caballeresco, alusivas del estilo vihuelista español que inspira la obra del autor de *Serranilla* (1928), *Romance de Durandarte* (1955) y otras tantas evocaciones a Milán, Narváez, Mudarra y Valderrábano. A Mompou, los colores armónicos de una guitarra impresionistas que no deja de aludir la luz entristecida que aborda el catalán en su «Damunt de Tu, no mes les flors», del ciclo de canciones *Combat del Somni* (1942-1950), y la fuerza intimista de su *Suite compostelana* (1962). Y por último, al autor de *Siete canciones populares españolas* (1914), dedica una dramática canción de cuna de sonoridad andaluza, la cual alude, icónica y estilísticamente, tanto los quejidos o ¡ay! desgarradores del canto jondo, como la brillantez rítmica del rasgueado flamenco; el mismo que Falla explora en una de sus más vivas canciones españolas: *El polo*.

Ante este ciclo de canciones resulta ineludible caer en la cuenta de si estas «sentidas ofrendas» a compositores españoles responden más a una necesidad de continuidad identitaria y estilista del compositor o, por el contrario, a una necesidad de inserción inexorable en un entorno músico-cultural donde él intenta no ser reconocido únicamente como subalterno. Siguiendo las pistas de su itinerario cubano-español, sus *Homenajes* se comprenden fácilmente como profundización coherente de su discurso compositivo. Más que mimesis, estas canciones representan la prolongación de una búsqueda cultural e identitaria que, en efecto, ya daba sus frutos en obras anteriores a su salida de La Habana como rasgo denotativo de su ascendente músico-cultural.

4.3. Período español

Aunque ya se han adelantado algunos comentarios sobre obras posteriores al traslado de Morales desde La Habana a Madrid, en el presente apartado se profundizará en su recorrido compositivo dentro del nuevo entorno que le ofrece la capital española. En sus diecisiete años de vivencia en el ambiente musical y cultural madrileño, la producción creativa de Morales-Caso ha crecido notablemente en diversidad, volumen e invención. Al margen de las dificultades de adaptabilidad y recepción que conlleva todo tipo de condición migratoria, y en coincidencia con su etapa de desarrollo profesional, para este compositor el reto de la diáspora ha convertido sus años madrileños en el período más

fértil de su carrera. «En todo momento he manifestado abiertamente que el período más importante de mi creación compositiva ha sido este período español», afirma el propio compositor (2011a: 25'10 min.).

Si se compara gráficamente el grupo de obras escritas en Cuba y España, puede advertirse, como mínimo, el contraste que marca su catálogo en volumen y diversidad de formaciones (ver gráfico 8). A su etapa habanera se contraponen en la actualidad más de una decena de obras, de las cuales, su creación para formatos de cámara, instrumento solo e instrumento solista y orquesta establece un margen de diferencia significativo. Asimismo, aunque en sentido contrario, llama la atención el contraste drástico que marcan ambas etapas con respecto a la producción de canciones de cámara, descendiendo en la nueva etapa madrileña a menos de una decena de piezas, lo que confirma un progreso más abarcador y heterogéneo en la propuesta del compositor. Según sus propias palabras: «Si analizamos mi catálogo de obras tempranas, que data del año 1987, y realizamos una audición cronológica consciente hasta el día de hoy, percibiríamos el perfeccionamiento de los desarrollos y las estructuras. Lo que inicialmente yo concebía como micro-formas, hoy lo proyecto en una obra de considerable extensión, elaboración motívica y riguroso desarrollo» (ibídem, 25'13 min.).

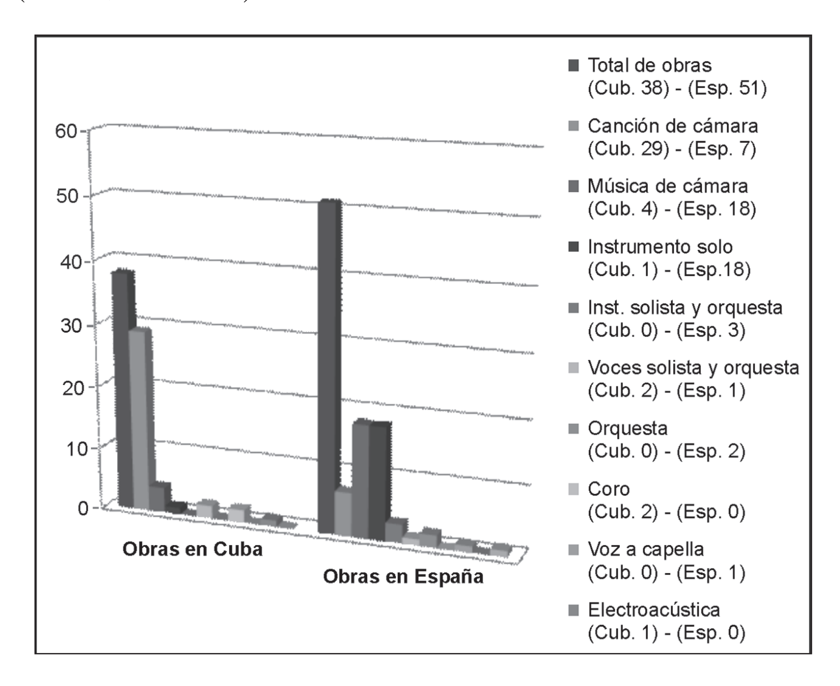


Gráfico 8. Obras del catálogo de E. Morales-Caso compuestas en Cuba y España de 1987 a 2013.

Ciertamente, la obra de Morales-Caso de la diáspora ha ganado en volumen y rigor compositivo, sin desdeñar sus constantes estilísticas; esas que conducen a críticos y espectadores internacionales a reconocer sus composiciones como *«imaginative, passionate, and expansive […] full of sonic rewars for adventurous listeners»*.[5]

4.3.1. Obras para guitarra

Uno de los formatos más explorados dentro de esa etapa madrileña es el de la guitarra solo, instrumento al que el compositor cubano ha dedicado sus conciertos sinfónicos: *The domain of light* (2004) y *Concierto de La Herradura* (2004), este último estrenado en el Auditorio del Centro Cívico de La Herradura, el 25 de noviembre de 2012, e interpretado por la guitarrista María Esther Guzmán y la Orquesta de la Universidad de Granada, dirigidos por Gabriel Delgado Morán.

A raíz de su primer premio en el XIV Concurso Internacional de Composición para Guitarra Clásica Andrés Segovia, Granada (2001) y, más recientemente, el lanzamiento de su CD monográfico *Fuego de la luna*, dedicado por completo a su obra guitarrística, interpretada por Adam Levin (Estados Unidos), la creación para este instrumento ha proporcionado al catálogo del compositor sus momentos de mayor demanda hasta el presente. Junto a los españoles Agustín Maruri, María Esther Guzmán, Gabriel Estrellas, Isabel Rei, Rubén Parejo Codina, Alejandro López y la cubana Iliana Matos-Vega, afincada en España desde 1995, guitarristas de diversos países del mundo han interpretado la obra del Morales-Caso. Entre ellos: el italiano Edoardo Catemario, la griega Eva Fampas, el bielorruso Pavel Kukhta, el ucraniano Roman Viazoskiy, la rusa Elena Fomenko, el noruego Anders Clemens Oien, el coreano Yong Tae-Kim y el australiano René Mora.

Siete de sus once obras para guitarra solo aparecen recogidas en los CD: *Certamen Luys Milán* (Valencia, 2004); *El jardín de Lindaraja* (Madrid, 2010); *Las sombras divinas* (Madrid, 2009); *Music from out of time* (Madrid, 2010) y *Fuego de la luna* (Madrid, 2011). A este grupo se unen en la actualidad otras realizaciones de formato camerístico con inclusión de la guitarra: *Homenajes* (2004), para mezzosoprano y guitarra, incluida en el CD *Fuego de la luna* (Madrid, 2011); *Introducción y Toccata* (2002), para flauta y guitarra, CD *Música para flauta y guitarra* (Sevilla, 2004); *El jinete azul* (2007), para guitarra y quinteto

[5] «imaginativa, apasionada y expansiva […] llena de recompensas sonoras para oyentes aventurados» (Scott, 2011, traducción del autor).

de cuerdas, CD *Fuego de la luna* (Madrid, 2011) y CD *Music from out of time* (Madrid, 2010); *Volavérunt* (2009), para violín y guitarra, CD *Duo Sonidos* (Estados Unidos, 2010) y *Fuego de la luna* (Madrid, 2011).

4.3.1.1. *El jardín de Lindaraja* (1999) y *La fragua de Vulcano* (2009)

Las fantasías *El jardín de Lindaraja*, dedicada a Iliana Matos, y *La fragua de Vulcano*,[6] a Adam Levin, son dos de las obras más acogidas dentro del catálogo para guitarra solo de Morales-Caso. La primera de ellas, merecedora del citado Premio Andrés Segovia, fue estrenada por Yong Tae-Kim en el Okurayama Kinen Hall de Tokio; y la segunda, por Adam Levin, dentro del Fulbright Seminar 2009, Berlín. Ambas han sido editadas por la EMEC, Madrid, y Periferia Sheet Music, Barcelona, respectivamente; y grabadas por los sellos discográficos Gadiraifa (Valencia, 2004), EMEC (Madrid, 2010) y Verso (Madrid, 2011), y, en el caso de la segunda, por Verso (Madrid 2009 y 2011) y Gober (Madrid, 2010).

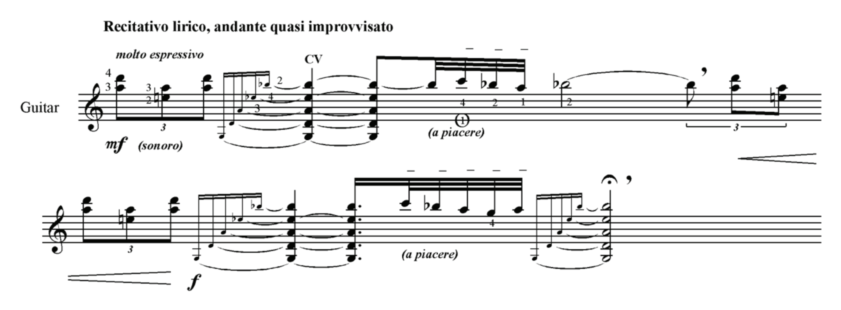
La escritura musical de estas dos fantasías, creadas con diez años de diferencia entre una y otra, no deja de ahondar en el discurso lírico y comunicativo del compositor, ligado a un melodismo y una concepción tonal-modal de creatividad expandida. Al internarse en el tópico hispánico de la guitarra, Morales lo hace con placer y conciencia creativa en ese mundo cultural que desde su formación como compositor le incita. Esta vez, su atención se centra en dos tópicos populares y clásicos del contexto cultural español: la Alhambra, máxima expresión del al-Ándalus, y la obra plástica de Diego Velázquez, el pintor barroco español por antonomasia.

Mientras su fantasía de 1999 alude el mundo andaluz de *El jardín de Lindaraja*, inspirado en la imagen idealizada, romántica y onírica que ideara Washington Irving en sus *Cuentos de la Alhambra* (1832); su fantasía guitarrística de 2009 recrea el universo mitológico velazqueño recogido por el artista sevillano en su conocido lienzo *La fragua de Vulcano* (hacia 1630). Ante estas obras, se tiene la impresión de

[6] Audiciones disponibles en Spotify (CD *Las sombras divinas*, CD *El jardín de Lindaraja*, CD *Fuego de la luna*, CD *Serenata española* y CD *21st Century Spanish Guitar*) y Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=Inzw7urafG8>, <https://www.youtube.com/watch?v=_zXSmbr9Rw8>, <https://www.youtube.com/watch?v=fv6dNqGHdT4>, <https://www.youtube.com/watch?v=WwW46yCESUs>, <https://www.youtube.com/watch?v=HqaDM2CDGzI>. Última consulta: 29/9/2015.

acudir a un relato sonoro plagado de imágenes y resonancias figurativas. Su narrativa minuciosa se articula sobre una clásica concepción contrastante entre motivos rítmicos enérgicos, con uso recurrente del rasgueado y de pasajes melódicos de efusivo lirismo. En sus diálogos de imágenes contrapuestas, ambas obras recurren a universos sonoros desiguales y concurrentes, dispuestos en esa singular concepción armónica tonal/modal que caracteriza el discurso del compositor.

En *El jardín de Lindaraja* el autor presenta al comienzo de la obra los motivos generadores del discurso (ejemplo 36). En esta ocasión, contrapone tres células motívicas: la primera se conforma de un tresillo de cuartas justas (orden horizontal y vertical) con función armónica de dominante, respecto a un eje tónico principal de la obra *(sol)*, aunque no incluye la sensible de la tonalidad, lo que garantiza el color modal del pasaje; la segunda, por un acorde arpegiado de quintas justas y disminuida que cumple la función armónica de tónica *(sol)*; y la tercera, por un motivo melódico-rítmico de movimiento circular (figura retórica de *circulatio*), que toma como centro el sonido de tercera *(sib)* de la tónica *sol*.

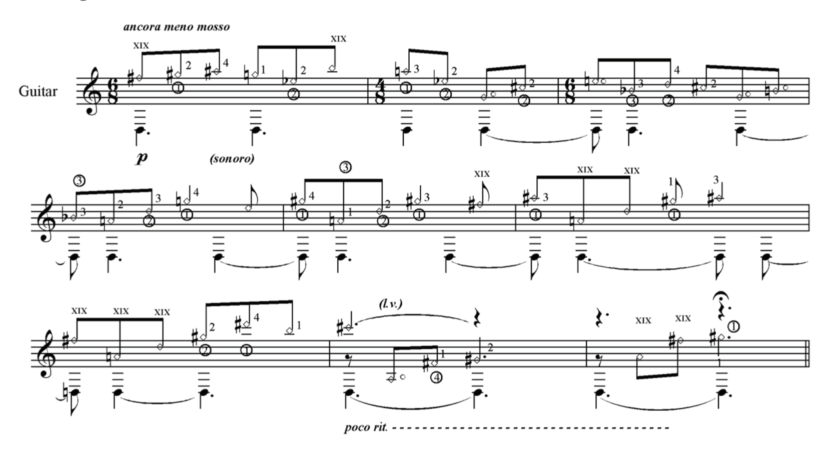


Ejemplo 36. Inicio de la sección A, *El jardín de Lindaraja*, p. 1, edición EMEC, Madrid.

Estos motivos generadores desplegados por las diferentes secciones que conforman la estructura ternaria de la fantasía se mueven dentro de una trama tonal-modal de elaboración motívica continua. Sus yuxtaposiciones dibujan contornos sonoros diversos, centralizados, indistintamente, en los ejes tónicos expuestos al inicio de la obra (dominante *re* y tónica *sol*), así como el eje subdominante de segundo grado *(la)*.
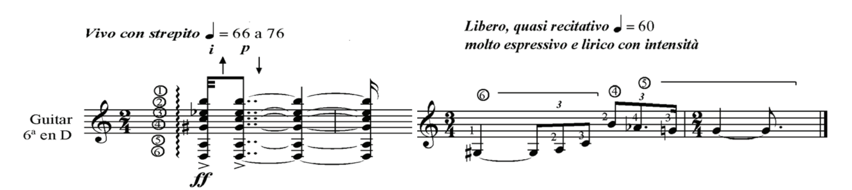
Momento significativo de ese comportamiento tonal-modal es el que muestra el interludio que unifica las secciones B y A', uno de los instantes de la obra de mayor exaltación romántica e impresionista (ejemplo 37). Su colorido tímbrico de carácter etéreo, traslúcido, se define por el empleo de armónicos octavados con fluctuaciones modales complejas de tipo mayor-menor-hexáfono y lidio, sobre un pedal

rítmico sincopado de dominante *(re)*. Téngase en cuenta la incidencia del tritono en el contorno interválico de estos armónicos, devenidos en rasgos distintivos del discurso de la obra.



Ejemplo 37. Interludio que antecede la sección A', *El jardín de Lindaraja* p. 1, edición EMEC, Madrid.

La fragua de Vulcano propone, por su parte, un discurso sintáctico y narrativo de envergadura programática sustancial. Los motivos generadores de esta obra sugieren, desde un punto de vista analítico, una relación simbólica contrastante entre los personajes protagónicos en los que se inspira, atendiendo a la referencia intertextual explícita que marca el enunciado de la pieza: Vulcano y Apolo. Sin dejar de recurrir el lienzo homónimo de Velázquez, puede advertirse como alusión icónica del dios romano del fuego y el hierro el motivo rítmico rasgueado de carácter incisivo (ejemplo 38 a); mientras la alusión del dios grecorromano del sol, la profecía, la música y la poesía se alude desde el motivo melódico de perfil lírico expresivo (ejemplo 38 b).



a) Motivo identificado, con Vulcano, cc. 1-2.

b) Motivo identificado con Apolo, cc. 7-8.

Ejemplo 38. Motivos generadores, *La fragua de Vulcano*.

Al contraste rítmico y melódico que identifica cada uno de los motivos generadores, se une una complementariedad tímbrica y textual evidente. En el orden armónico, el motivo primero, el de Vulcano,

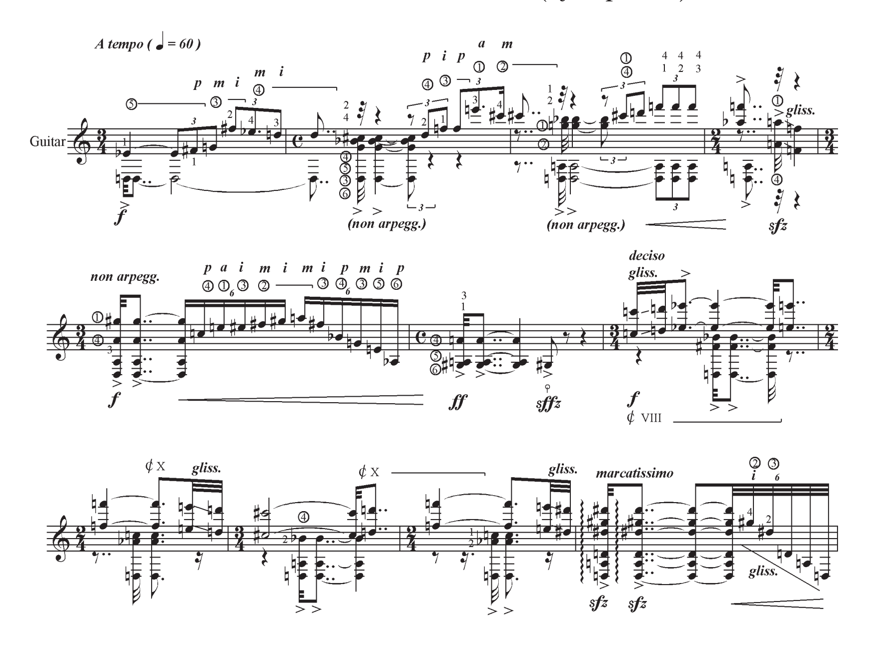
protagonista principal de la historia, se identifica con un acorde tónico *(re)* de expansión amplia. En él inciden mayormente las estructuras interválicas de quintas justas y aumentada, esta última a partir de la inserción de *mib* (bII) y *sol#* (#IV) como sonidos añadidos a la estructura armónica fundamental, los cuales le imprimen al motivo cierto matiz modal (bII) y carácter tenso (#IV). Al mismo tiempo que permite asociarle, desde otra lectura paralela (invirtiendo las quintas en cuartas), con la estructura característica del «acorde místico» o «acorde Prometeo» de Scriabin (en esta oportunidad –con ausencia del sonido *fa#*–, respondiendo al orden siguiente: *re-sol#-do-(fa#)-si-mib-la*). Esto, en cualquier caso, aporta un segundo nivel de relación intertextual de copresencia implícita, tanto a modo de alusión estilística al lenguaje scriabiniano como alusión icónica al dios del fuego de la mitología griega.

Por otra parte, el motivo segundo, identificado con Apolo, revela un comportamiento diferente al contraponer en sus fases de impulso y reposo los ejes de dominante *(la)* y subdominante *(sol)*. El primero de estos dos ejes se impone con un gesto melódico ascendente de tipo cadencial, a partir del sonido de la dobledominante (#IV-V); el segundo, con un gesto resolutivo descendente de tipo modal frigio (bV-IV). Apartadas estas diferencias entre uno y otro motivo generador de la obra, hay que afirmar que entre sus vínculos identitarios destaca el uso en común de una misma nota significativa de tensión, el #IV de la tónica *re* (*sol#* o *lab*, su enarmónico), subrayando de esa forma la trascendencia que ocupa en la obra la estructura de tritono como relación cadencial.
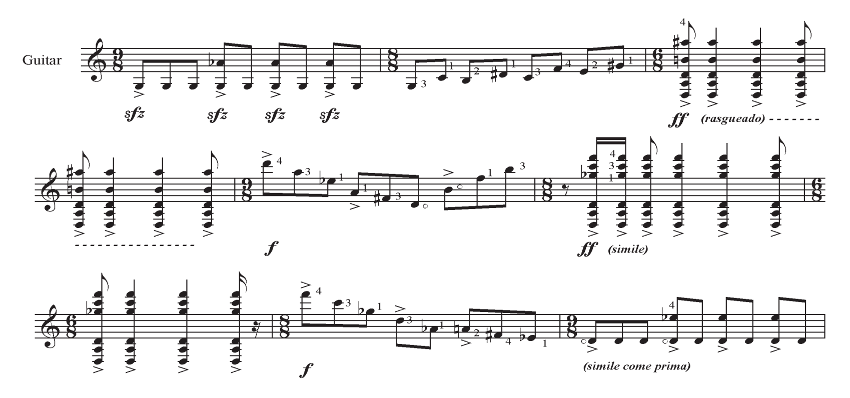
La narrativa de la obra ofrece momentos de un sentido programático inteligible, sustentados en la interacción dialógica de los motivos generadores descritos anteriormente. Una vez presentados los motivos correspondientes a cada una de los personajes de la historia, la obra sugiere un segundo momento narrativo que podría aludir, supuestamente, al instante en que Apolo comunica a Vulcano el adulterio de su esposa Venus con Marte; nudo principal de la trama que despierta en Vulcano un creciente sentimiento de ofensa e incomprensión. A nivel musical, este pasaje se identifica claramente con un primer momento de imbricación de los elementos distintivos de ambos motivos, Vulcano y Apolo (ejemplo 39). En su interacción de planos polifónicos concurren los ya característicos recursos armónicos tonal-modal expandidos, con presencia de notas añadidas por relaciones de séptimas y segundas mayores y menores, y cuartas aumentadas (#IV o bV); además de giros melódicos cromáticos que evidencian matices modales frigios y de contenido tonal mayor-menor, anclados a un eje tónico *re* invariable, centro condicionado por la *scordatura* de la sexta cuerda del instrumento, cambiada a *re*.

En su transcurso dramático, la obra recrea matices y planos sonoros de intensidad y rigor polifónico heterogéneo, que exigen a su ejecutante entrega y capacidad técnica interpretativa. No deja de ser curioso, a este respecto, la recurrencia de recursos tímbricos habituales en la escritura guitarrística del siglo XX como: acentos rítmicos en *marcato*, *glissandi*, *pizzicati* bartokiano o rasgueados de intensidad y *bravura*; así como la diversidad de indicaciones agógicas y expresivas que abarcan de un *Vivo con strepito* a un *Larghetto espressivo*, pasando por indicaciones descriptivas y apasionadas como *Libero, quasi recitativo*; *marziale vigoroso* y *Allegro misterioso*. Este arsenal de recursos tímbricos y expresivos logra extraer con naturalidad y destreza la riqueza acústica del instrumento.

Precisamente, uno de los procedimientos que aúnan y diferencian la propuesta estética de ambas fantasías del compositor, refiere al manejo del efecto tímbrico-armónico y rítmico del rasgueado, uno de los más alegóricos de la guitarra española e hispanoamericana. En *El jardín de Lindaraja* este tipo de efecto constata el marco de referencia estilística tradicional que atribuye el compositor a esta pieza. Sus presentaciones se articulan en una concepción rítmica relativamente convencional y en sus estructuras prevalecen concepciones triádicas, si bien la incidencia de acordes por cuartas y quintas justas y aumentadas con uso de notas añadidas se hace notable (ejemplo 40).

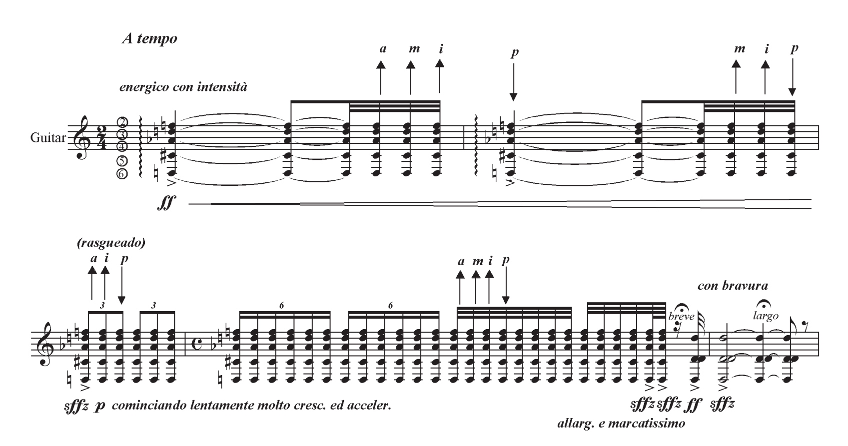


Ejemplo 39. Interacción de motivos generadores, *La fragua de Vulcano*, cc. 20-30.

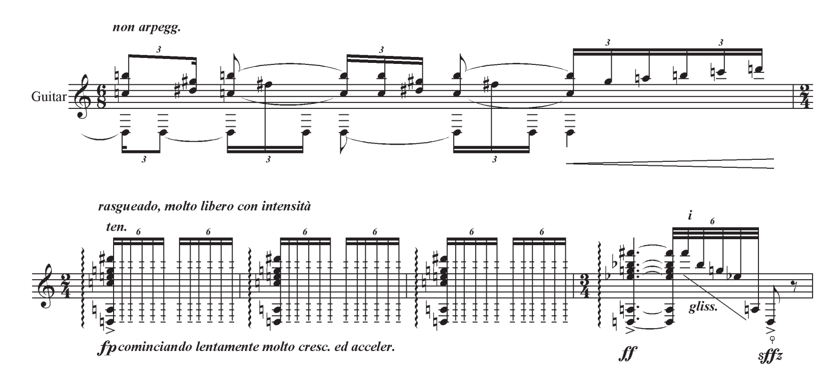


Ejemplo 40. Tratamiento tradicional del rasgueado, *El jardín de Lindaraja*, sistemas 2, 3 y 4, p. 2, edición EMEC, Madrid.

En contraste con el ejemplo anterior, *La fragua de Vulcano* expone una idea más abierta y plural en su acercamiento al universo musical español, quizás algo más próximo al discurso desarrollado por su coterráneo y antecesor Leo Brouwer en realizaciones como *Danza característica* (1956) o «Fandangos y boleros», esta última de su *Sonata para guitarra* (1990). El tratamiento del rasgueado que hace Morales-Caso en esta obra, manifiesta una tendencia menos localista, al mismo tiempo que evidencia una concepción más dramática y compleja (ejemplo 41 a y b). Este recurso facilita a Morales la ideación de texturas y zonas más densas dentro del discurso, con predominio de figuraciones rítmicas de seisillos de semicorcheas, fusas y semifusas, además de los acordes expandidos utilizados anteriormente.



Ejemplo 41 a. Tratamiento complejo del rasgueado, *La fragua de Vulcano*, cc. 36-39.



Ejemplo 41 b. Tratamiento complejo del rasgueado, *La fragua de Vulcano*, cc. 136-140.

En estas fantasías para guitarra solo Morales-Caso manifiesta la continuidad de un discurso conforme a sus anhelos y necesidades creativas. Sin apartarse de su lirismo característico, estas obras anuncian nuevos modos de aprehensión de su actual medio cultural de acogida. Y más que «un entrañable homenaje a la guitarra clásica española» (Morales-Caso, 2011b: 6), como bien reseña el compositor el referirse a la primera de estas obras, su propuesta representa la apertura de un espacio diferente en el devenir de la música contemporánea de la diáspora cubana y de la Isla. Su espacio de creación es desentendido de prejuicios y abierto a la asimilación renovada de una tradición española venida como propia, ajena a críticas de acento poscolonial.

4.3.2. *La zarina de la montaña de cobre* (2003)

Una realización de perspectiva diaspórica más acentuada dentro del catálogo del compositor es, sin duda, su trío con piano *La zarina de la montaña de cobre*,[7] obra venida hasta el presente en una de las creaciones para formato instrumental de cámara más representativa del catálogo de Morales-Caso. Está dedicada al B3: Brouwer Trío, agrupación valenciana fundada, entre otros, por la violinista de origen cubano Jenny Guerra, quien también forma parte de la diáspora musical de la isla caribeña, en este caso desde el campo de la interpretación.

Con esta realización de 2003 Morales dirige su motivación fundamentalmente al imaginario de lo soviético, ámbito identitario de

[7] Audición disponible en Spotify (CD *Las sombras divinas*) y en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=x3w2NESA_Rk>. Última consulta 29/9/2015.

trasfondo nostálgico que no solo congrega, dentro y fuera de Cuba, la generación de cubanos nacidos y formados entre las décadas de los sesenta y ochenta del siglo pasado; sino que también persiste en buena parte de la producción cultural de dicha generación, posterior a la desaparición de la Unión Soviética. Curiosamente, esta generación fue mucho más orientada hacia lo soviético en sus afinidades históricas y socioculturales, donde lo propiamente latinoamericano fluía como reducto de mayor o menor distanciamiento. Según Damaris Puñales-Alpízar:

> Esta exposición sin precedentes a la cultura rusa propició la formación de una comunidad imaginada y sentimental […] [P]ara los cubanos educados entre 1960 y 1980, en general, los referentes soviético-socialistas comunes de la infancia y de la educación académica recibida, facilitaron la creación de un imaginario […] que otorga pertenencia y cohesión entre sus miembros. […] Los vínculos sentimentales de esta comunidad convergen en ese territorio por excelencia de la nostalgia que es la infancia y primera juventud. […] [Esta generación] se define a sí misma en relación a una época histórica determinada: los ochenta, cuando en Cuba había acceso masivo al consumo de productos socialistas, principalmente, y se tenía la sensación no solo de vivir en un sitio diferente del resto del mundo, sino de estar haciendo algo para mejorarlo […] era la generación de la Revolución (2012: 112-113).

La vuelta que Morales-Caso propone con su trío clásico a ese recodo identitario de su infancia, juventud y formación, encausa una vez más sus pasos creativos hacia una noción singular. Vale aclarar que esta no es la única obra del catálogo del compositor vinculada al universo músico-cultural soviético. Destacan, entre otras: el ciclo de piezas para flauta, clarinete y fagot *El corazón delator* (1997); el quinteto de cuerdas *Memorias sobre un hombre colérico* (2001) y *Sonata para violín solo* (2006). Sin embargo, *La zarina de la montaña de cobre* es para el compositor una obra significativa:

> […] porque realmente me trae a la memoria los recuerdos de la infancia, de toda esa educación con influencia de la antigua Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas, la URSS. Sus cuentos e historias. Todo ese folklore ruso, la mitología rusa tradicional-popular de Basilisa la Sabia, la princesa que está escondida en una piel de rana y se convierte en princesa. Toda esa imaginación infantil tan humana y sensible para los niños (2011a: 5'30 min.).

Con esta nueva obra el compositor retoma lo clásico como principio de estructura y organización, sin apartarse de la tradición genérica que le ofrece un formato de notoriedad tan significativa como el trío clásico. Sus tres movimientos alternantes, de concepción rápido-lento-rápido, responden a una unidad cíclica de sustrato motívico-temático homogéneo, presentado en el momento inicial de toda la pieza a modo de síntesis generadora. La presencia de este principio alternante como elemento discursivo de sus tres movimientos, I *Allegro con brio*, II *Molto lento e cantabile* y III *Allegro brillante*, rige la alineación interna de sus secciones o partes, concebidas también desde un criterio estructural ternario. De tal forma que la sección segunda de su movimiento central, ideada en su primera parte a manera de cadencia para violonchelo solo o «forma trío», se define como momento más contrastante de todo el ciclo (esquema 5).

En lo que se refiere a los motivos o materiales temáticos (MT 1, MT 2 y MT 3), ya desde el primer movimiento de la obra se encuentran sus presentaciones como recursos de funciones musicales dramatúrgica y narrativas. Dichos motivos definen con claridad las diferentes funciones de cada una de las secciones de este primer movimiento *Allegro con brio*, acogido a la forma sonata clásica. En su sección expositiva, los MT 1 y MT 2 se presentan como protagonistas contrarios, afrontándose en carácter, textura y color armónico. El MT 1 queda expuesto en el violín y el violonchello bajo una factura lírica polifónica, acompañado por acordes disueltos en el piano dentro de una textura homófona general, con indicación agógica expresiva de *Largo malinconico*; mientras el MT 2, lo hace con el conjunto de los tres instrumentos en una factura rítmica de textura polifónica, con indicación de *Energico ben deciso*. A diferencia del MT 1, el segundo no responde a una línea temática específica, sino al conjunto de materiales rítmicos y acentuales que combina el compositor para perfilar un carácter más incisivo y percutido.

Mov. I cc. 166			
Introducción cc.1-4	A (Exp.) cc.5-72	B (Des.) cc.73-127	A (Recap.) cc.128-166
Allegro con brio Motivos Generadores MT 1 *(Do)*	*Largo malinconico* MT 1 *(Re)* *Energico ben deciso* MT 2 *(Mi)*	*Andante con intensità* MT 3 y MT 1 *(Mib)* Desarrollo Polifónico Poli-tonal	*Allegro con bravura* MT 2 *(Mi)*

Mov. II cc. 54		
A cc. 1-19	B cc. 20-44	A' cc. 45-54
Molto lento e cantábile MT 1 *(Fa#)*	Molto drammatico e lirico, libero senza tempo, quasi cadenza MT 3 *(Re) (Fa)* Secuencias de giros desc. por tonos y acordes aum.	*Molto lento e cantábile* MT 1 *(Reb)*

Mov. III cc. 200				
Introducción cc.1-38	A cc. 39-98	B cc. 99-145	A' cc. 146-186	Final cc. 187-200
Allegro brillante ≈ MT 2 *(Mi)*	*Poco più mosso e burlesco* MT 3 *(Mib-do-mib)*	*Andante quasi Allegretto* MT 1 Desarrollo Polifónico Poli-tonal (Stretto)	*Energico ben deciso* MT 2 *(Mi)* MT 3 *(Mib)*	*Energico, ben deciso* ≈ MT 2 Cadencia *(Re)*

Esquema 5. Estructura y contenido de *La zarina de la montaña de cobre*.

El lirismo marcado del MT 1 se manifiesta a través de una estructura interválica que combina principalmente saltos ascendentes de cuarta justa, sexta menor y tercera mayor, con intervalos cromáticos ascendentes y descendentes. En su estructura global destaca como arco interválico significante el tritono que se conforma entre el segundo sonido del tema *(fa#)* y el séptimo *(do),* interrelacionados como puntos de impulso y resolución melódica-armónica. La conducción melódica equilibrada de este MT 1 se ajusta a una organización de alturas que aglutina diferentes recursos escalísticos polimodales como mayor, menor, frigio o lidio, dentro de un eje tónico de *re* (ejemplo 42 y esquema 6).

cantabile, molto espresivo e lirico

ARCO INTERVÁLICO DE TRITONO

Vln

mp

(sonoro)

Vc

mp

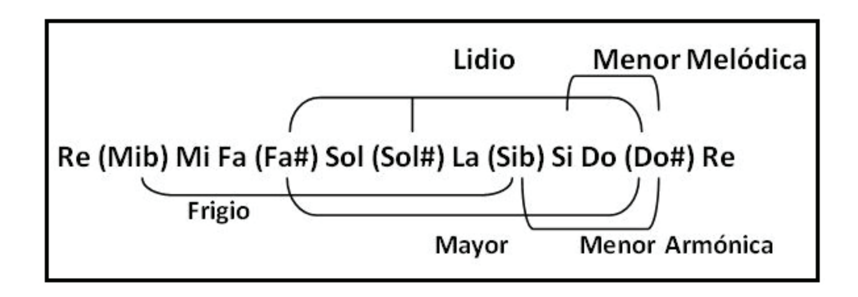
(sonoro)

Pno

ARCO INTERVÁLICO DE TRITONO

8va
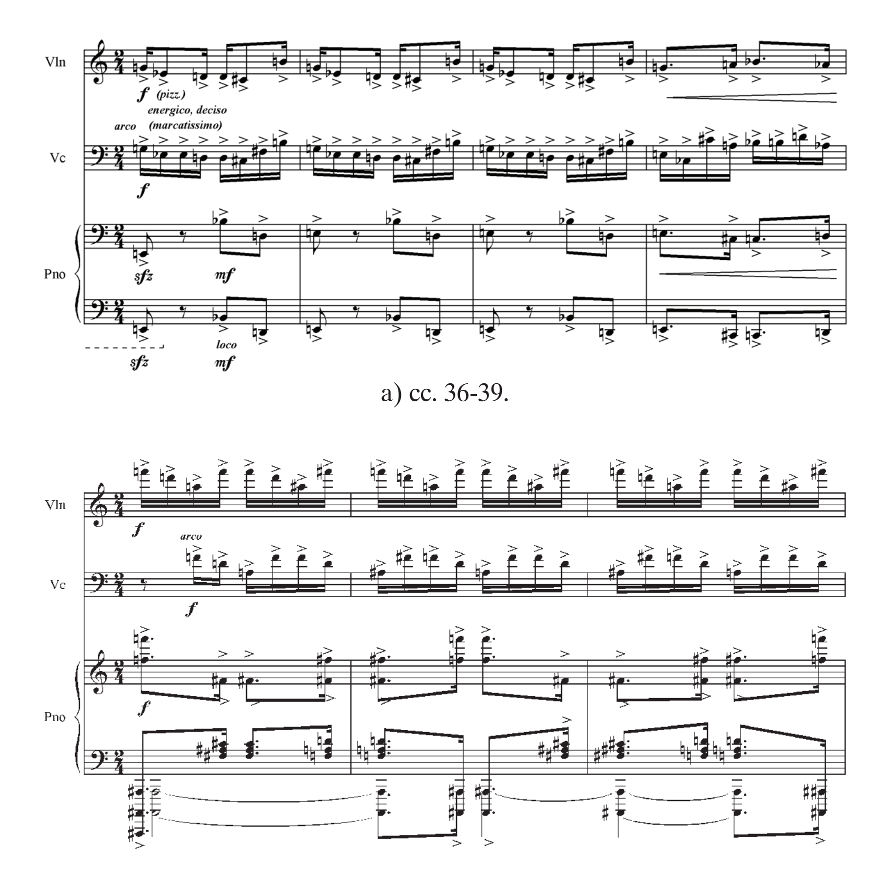
Ejemplo 42. Arco interválico de tritono, *La zarina de la montaña de cobre*, cc. 5-9.



Esquema 6. Relaciones polimodales del MT 1 de *La zarina de la montaña de cobre.*

Por su parte, el MT 2 se define por un carácter incisivo y poliacentual. En los dos instantes más significativos de su expansión se aprecia

un equilibrio de contracentuaciones rítmicas cuidadoso, cuyos ciclos de estructuración continua le confieren cierto aire ritual. En el primero de estos instantes (ejemplo 43 a) las contracentuaciones rítmicas se hacen más efectivas entre el pizzicato del violín y la célula rítmico-armónica que ejecuta el piano, dentro de una relación cadencial tritono de tipo bV-I *(sib-mi)*; a lo que se une un continuo ciclo rítmico de semicorcheas en el violonchelo, con articulación expresiva de *marcatissimo*. En el segundo (ejemplo 43 b), la textura que conforman los acentos contrapuestos se hace aún más llena. Aquí, las líneas del violín y el violonchelo presentan un nuevo ciclo rítmico de semicorcheas en imitación por *stretto*, mientras el piano ejecuta un despliegue de registro y espacio temporal sobre un mismo ciclo rítmico de figuras corta-larga, y una nota pedal identificada como #IV o bV *(la#)* respecto al centro tónico predominante *(mi)*.



a) cc. 36-39.

b) cc. 46-49.

Ejemplo 43. Comportamiento rítmico y armónico, *La zarina de la montaña de cobre*.

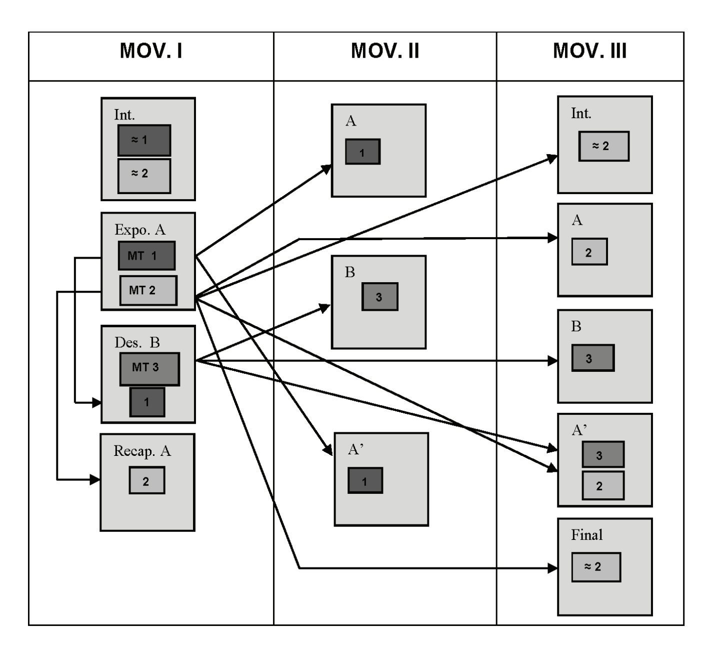
De acuerdo con lo expresado por el compositor acerca de esta obra y su inspiración en el folclor y la mitología rusa, así como la narrativa musical característica de su lenguaje, sustentada sobre motivos o materiales temáticos opuestos, no resulta difícil reconocer en esta obra la idea de una confrontación entre los caracteres lírico y rítmico-ritual del MT 1 y MT 2; el primero, identificable con el personaje de estirpe noble al que refiere explícitamente el título de la obra, la zarina; y el segundo, con un ser malvado de la mitología rusa, Баба яга (Baba-Yagá), cuyo carácter y sonoridad aluden estilísticamente a los desarrollados por Modest Mussorgsky y Piotr Ilich Chaikovski en sus respectivos *Cuadros de una exposición* (1874) y *Álbum de la infancia*, op. 39 (1878). Del primero, su penúltimo número titulado «La cabaña sobre patas de gallina» o «La cabaña de Baba-Yagá»; y del segundo, su número veinte: «La bruja Baba Yagá» *(La sorciere)*.

A estos materiales o motivos temáticos 1 y 2 suma el compositor un tercero, a partir de la sección de desarrollo del primer movimiento. Este MT 3 aúna en su comportamiento musical recursos derivados de los MT 1 y MT 2, por lo que su función secundaria responde a un sentido de intermediariedad. Del primero, toma su carácter lírico expresivo, así como su arco interválico significante de tritono con sus gestos de impulso y resolución melódico/armónica; y del segundo, su carácter de danza, aunque esta vez más inclinado hacia el tópico europeo del vals ternario, sin trasfondo rítmico ritual o folclórico de ascendencia rusa.

El compositor estructura y desarrolla el contenido de los tres movimientos de la obra desde la cohesión que le garantiza la variación contrapuntística constante de sus motivos o materiales temáticos principales. De esta forma, articula y distingue cada una de las secciones internas y movimientos de su trío con piano, sin dejar de apoyarse en cambios frecuentes de métrica y compás que dinamizan la movilidad de su discurso. Es en correspondencia con esa diversidad de repeticiones y variaciones motívicas que puede corroborarse el entramado que da unidad y cohesión al discurso desarrollado en esta obra, de aproximadamente quince minutos de duración (esquema 7).

Como se puede apreciar en dicho esquema, las relaciones de los MT 1, 2 y 3 entre las diferentes partes de esta obra ternaria se manejan desde una concepción clásica. Sin embargo, llaman la atención relaciones características como la que se produce en el segundo movimiento de la obra, identificada con el vínculo motívico establecido inicialmente en la sección de desarrollo del primer movimiento (MT 1 y MT 3); y, por otra parte, la relación de motivos que define el último movimiento de la obra (MT 2 y MT 3), venida de la interrelación presentada en el movimiento inicial entre las secciones de exposición y desarrollo.

En sentido general, estas relaciones resultan llamativas al revelar la disolución de contraste que el segundo y el tercer movimiento ofrecen, internamente, en su material. A diferencia de la relación contrapuesta que marca el primer movimiento entre los materiales temáticos principales de la obra (MT 1 y MT 2).



Esquema 7. Relaciones de los MT 1, MT 2 y MT 3, *La zarina de la montaña de cobre.*

Sin dejar de potenciar el discurso narrativo de la obra sobre un principio de contraposición de recursos de expresión y articulación musical, Morales-Caso prioriza por encima de un nivel de contraste temático microestructural, otro de orden macroestructural, razón por la que los materiales temáticos principales de la obra (MT 1 y MT 2) no vuelven a confrontarse a nivel interno en los movimientos II y III. Sin embargo, es esta misma razón la que garantiza al compositor la posibilidad de contraponer entre estos movimientos los caracteres líricos y rítmicos que definen a los MT 1 y MT 2. De manera que el movimiento central de la obra se define por un carácter lírico y lineal, concebido desde una escritura de cámara que le aproxima a una tradicional forma trío; mientras el último se define por un carácter enérgico, que aprovecha a plenitud la sonoridad del conjunto desde una escritura más rítmica y sinfónica, si cabe la expresión.

De vuelta a los referentes rusos de su formación académica y generacional, puede afirmarse que el autor de *La zarina de la montaña de*

cobre sienta un vínculo interesante con su entorno cultural e identitario de partida, desde su actual ámbito madrileño de desarrollo profesional. Valga decir que el lenguaje desplegado en este trío con piano muestra suficientes puntos de contacto con los discursos neorrománticos post--soviéticos, e incluso bartokiano, desarrollados en obras camerísticas de compositores cubanos desde la segunda mitad del siglo XX.

Sin embargo, la estética de Morales-Caso no llega a identificarse con el minimalismo de vanguardia que Leo Brouwer articula en su conocido *Manuscrito antiguo encontrado en una botella* (1983); tampoco con la presencia de ritmos de procedencia tradicional y popular cubana que, habitualmente, identifican obras de cámara referenciales del mismo Brouwer, como son su *Cuarteto No. 3* (1991-1997) o su *Sones y danzones* (1992). Su estética es postsoviética, menos caribeña y más ligada a un ámbito creativo de carácter más lírico y dramático, deudor del universo armónico y rítmico de un Prokofiev, un Shostakovich o un Scriabin. Al tiempo que evidencia relaciones con esa esencia melódica que define, desde un orden estructural y expresivo, el discurso instrumental de su mentor español, autor del *Cuarteto para el nuevo milenio* (2005).

Al ahondar en la estética y la temática de lo soviético, desde una perspectiva renovada respecto a anteriores realizaciones habaneras, la propuesta que Morales-Caso brinda en esta obra lleva a caer en la cuenta de la amplitud de motivaciones que en tiempos más recientes comienzan a impulsar su discurso compositivo de la diáspora. Es en medio de esa efervescencia creativa que se advierten tentativas diferenciadoras de no poco interés en su habitual posicionamiento estético y cultural de preferencia hispana, donde realizaciones vinculadas a temáticas afrocubanas o hinduistas comienzan a abrir nuevos espacios. Valga mencionar dentro de esta tesitura un grupo de obras como: *Cinco cantos breves a Ochún* (2009), para cuatro voces femeninas y set de percusión; *Elegguá* (2013), clarinete bajo solo; *Hiranyagarbha* (2010), para violín, clarinete piccolo y piano, y *El Kalasha de Avalokitesvara* (2005) y *Samskara* (2010), ambas escritas para guitarra solo.

De este grupo llaman poderosamente la atención las realizaciones de explícita referencia afrocubana, tanto por su significación en el ámbito de creación académica de la Isla como por su advenimiento repentino en el universo estético y creativo del compositor. ¿Son acaso estas experimentaciones recientes resultado de un desarrollo estilístico e identitario ineludible en el discurso de la diáspora de Morales-Caso? O, por el contrario, ¿una necesidad de inserción en su nuevo entorno cultural desde un arquetipo identitario que marca intencionalmente su otredad con respecto al medio que le acoge? Para hacerse una idea

más clara en torno a estos cuestionamientos, sirva acercarse a una de las obras citadas desde un punto de vista analítico.

4.3.3. *Cinco cantos breves a Ochún* (2009)[8]

Los cantos afrocubanos de Morales cuentan en su plantilla vocal-instrumental con dos sopranos, una mezzosoprano y una contralto, y un amplio set de percusión que, por sí mismo, llama significativamente la atención dentro de la concepción tímbrica habitual del compositor, quien, como se ha mencionado, tiende habitualmente a sonoridades de instrumentos melódicos y/o armónicos como las cuerdas frotadas, el piano, la guitarra o el clarinete. La extensa combinación de instrumentos de percusión empleados aquí, incluye: marimba, vibráfono, carillones de cristal, carillones de metal, campanas de trineo, címbalo suspendido (con arco de contrabajo), tres gongs, tam tam, bloque de madera, bongó, caja redoblante (sin bordón), dos tom tom (alto y medio) y cuatro tímpani *(sol#, mi, do# y la)*.

La obra se inspira en la deidad afrocubana del amor, el río y la sensualidad: Ochún, sincréticamente vinculada con la virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba. Conforme a la tradición yoruba, sus textos se deben a una práctica ancestral de transmisión oral, de ahí su autoría popular y anónima. La sonoridad y el carácter general de estos cantos breves se apoyan en una estética tímbrica de llamativo color impresionista, en la que no aflora precisamente la potencialidad rítmica, telúrica, que define el mundo sonoro y ritual de esta cultura de ascendencia africana.

Según afirma el compositor (2012), su propuesta se dirige a:

> […] la dirección del «color» y del «timbre» que emana de la magia de los rituales afrocubanos, *no en la dirección de la vitalidad del «negro»*, sino en el espacio onírico y mágico del ritual y de la instrumentación colorista (la pequeña percusión de metal). También presta una exhaustiva atención al tratamiento melódico y los engarces o soldaduras entre las voces que tienen como fundamento la sensación de una línea vocal «infinita».
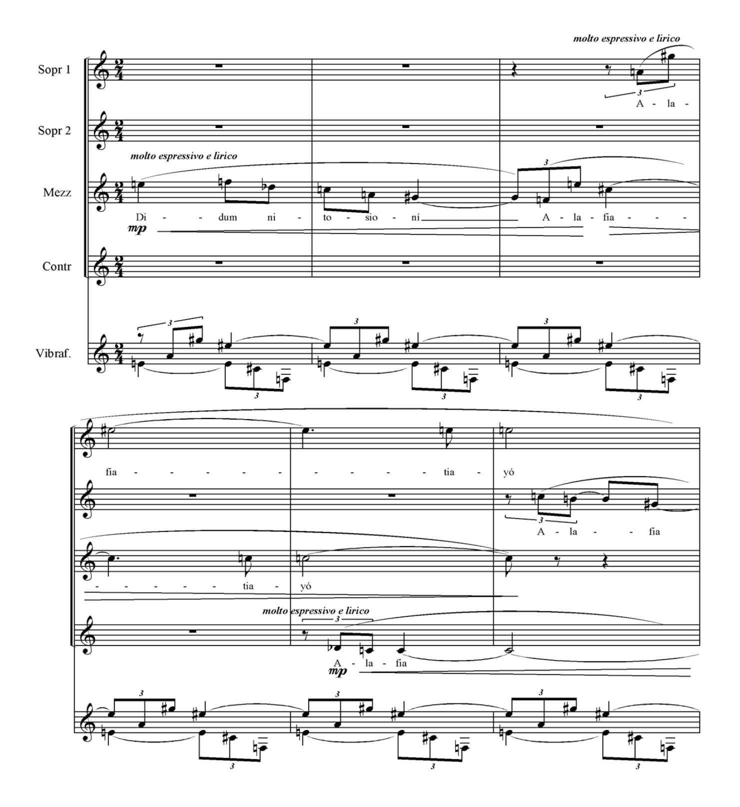
El tratamiento melódico y lineal que el compositor despliega en su ciclo revierte con intencionalidad manifiesta la expectación que

[8] Audición disponible en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=G_6aGakw6pc>. Última consulta: 29/9/2015.

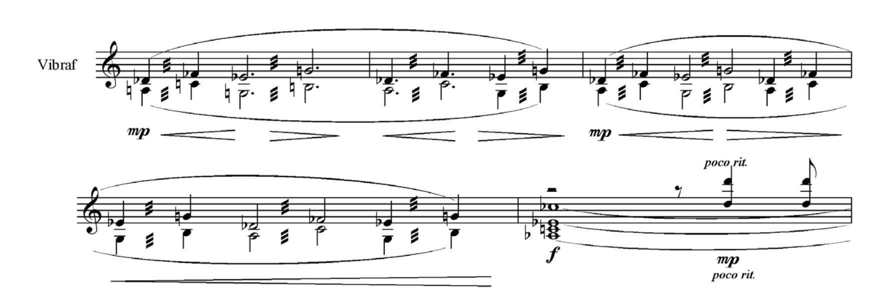
genera una formación vocal-instrumental como la que aquí se maneja, en función de evocar un ámbito ritual tan estentóreo como el afro-cubano. En lo que se refiere al comportamiento de las voces solistas, «el recurso onomatopéyico de los textos, vinculado a la tímbrica y a la organología propia de los rituales mágicos yoruba, es más significativo que el contenido exclusivo de la palabra» (Morales-Caso, 2010: 6). Por su parte, la utilización de los instrumentos de percusión mayor responde principalmente a un fin armónico y lineal, mientras que el de la percusión menor, integrada por artefactos de timbre metálico, se aferra a evocar el matiz onírico e impresionista que el autor entrevé en el universo ceremonial yoruba.

Dentro de esa trama el vibráfono ocupa un lugar protagónico, gracias a su multifuncionalidad melódica, armónica y percutida de color metálico. Sus participaciones recaen en ejecuciones de secuencias reiteradas, podría decirse minimalistas, a modo de pedal tímbrico-armónico. En algunas ocasiones, estas secuencias presentan una factura armónica disuelta (ejemplo 44); en otras, una factura de diseño interválico paralelo de sugerente matiz estético impresionista (ejemplo 45). El primero de estos dos ejemplos, perteneciente al «Canto I», se estructura sobre una escala mayor con eje tónico *la*, que subraya la relación cadencial tritono de tipo #V-I. El segundo, «Canto III», sobre una estructura cíclica de terceras mayores, o su inversión (sextas menores), en el orden vertical; y terceras menores y mayores, en el horizontal, lo que en el orden armónico evidencia la reiteración de dos tríadas de función subdominante (*la* o *sibb*, como tríada mayor/menor) y dominante (*mib*, como tríada aumentada), que alcanzan su resolución final en una tónica de *lab* mayor.
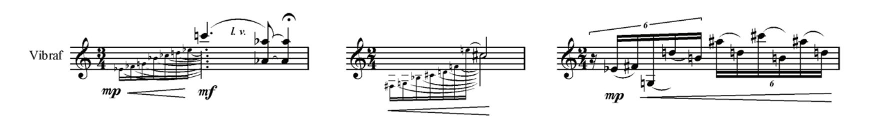
A esta utilización del vibráfono como pedal tímbrico-armónico se une un rol significativo de orden sintáctico. Con este instrumento el compositor estructura el contenido interválico y tonal-modal que sustenta el desarrollo general del ciclo, y para ello recurre a un motivo generador de carácter rítmico, melódico y armónico, trabajado en momentos puntuales con el principio de elaboración motívica (ejemplo 46 a, b, c y d). La estructura de partida de esta célula responde a un giro melódico ascendente, en figuración de semicorcheas, con cadencia rítmica a una figura de valor prolongado, y una organización interválica de tipo 2da. m - 3ra. m - 3ra. m - 2da. m -3 ra. m - 2da. m - 3ra. m. Su función es esencialmente introductoria, ya que propone el ámbito tónico a seguir inmediatamente después de su presentación, si bien es cierto que en ocasiones se utiliza como componente de función cadencial.



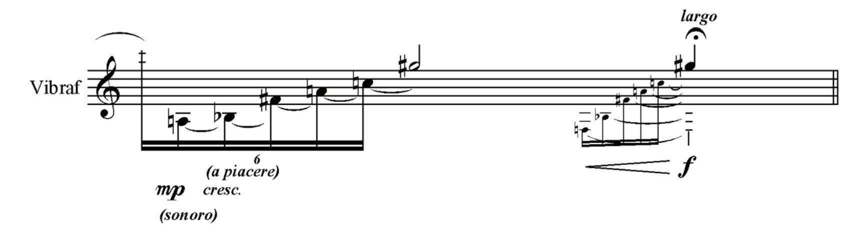
Ejemplo 44. Factura armónica disuelta, *Cinco cantos breves a Ochún*, «Canto I», cc. 39-44.



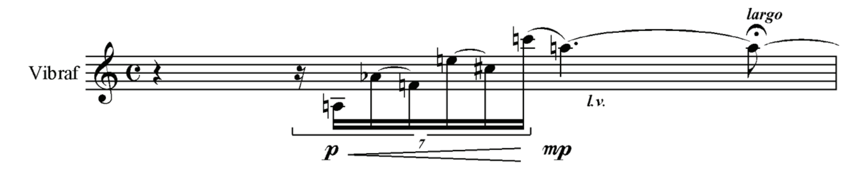
Ejemplo 45. Factura armónica en paralelo, *Cinco cantos breves a Ochún*, «Canto III», cc. 29-33.



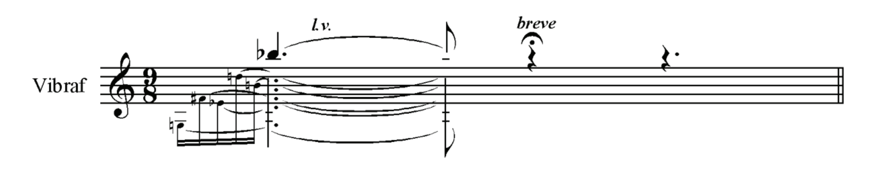
a) «Canto I», cc. 21, 34 y 56.



b) «Canto III», c. 44.



c) «Canto IV», c. 30.



d) «Canto V», c. 95.

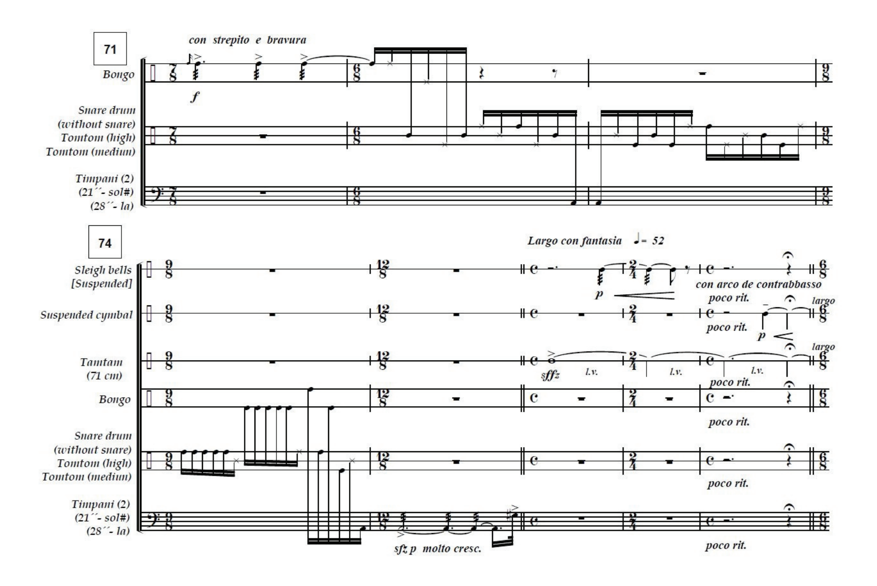
Ejemplo 46. Motivos generadores (elaboración motívica) de *Cinco cantos breves a Ochún.*

En relación con los cuatro primeros cantos, el número V presenta un contraste significativo en diferentes órdenes musicales. Por ejemplo, en el campo del carácter, su indicación *Vivo con fuoco* se distancia notablemente de la homogeneidad en la que fueron presentados los cantos anteriores: I *Largo drammatico*; II *Adagio cantabile*; III *Andante animato* y IV *Larghetto misterioso quasi fantasia*. Por otra parte, su plantilla instrumental incluye por primera vez en toda la obra la caja redoblante, la marimba y el bongó; lo que proporciona a este canto final un carácter mucho más colorido y enérgico, de marcado acento climático dentro de la narratología del ciclo.

Menos onírico e impresionista, este último canto se presenta como el momento de mayor elaboración y vigor rítmico. La fuerza de su carácter e intención dramática contrarresta la manifiesta voluntad del compositor de proyectarse en dirección de la magia del «color» y del «timbre» afro, y no precisamente «en la dirección de la vitalidad del negro». Morales distorsiona de golpe la estética impresionista desarrollada en el ciclo hasta ese momento, incursionando con pequeños espacios percutidos

a capella, protagonizados por la marimba o el bongó con caja, tom tom y timpani.
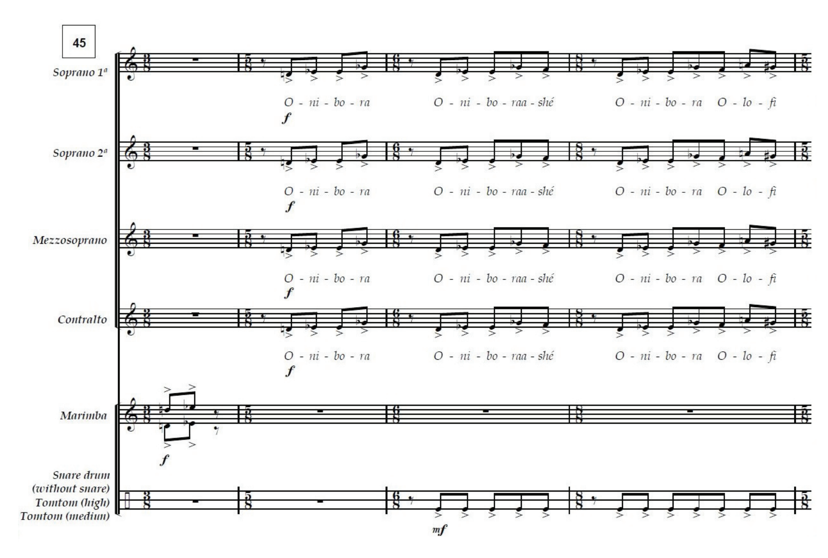
El corto margen de expansión y desarrollo que esos espacios percutidos alcanzan en su reducida localización, le confiere cierto aire puntual y exótico dentro de la sonoridad predominante del ciclo, si bien es cierto que ayudan al compositor a solventar su ascenso climático final. Véase en este sentido el breve despliegue de *strepito e bravura* rítmica que el compositor emplea como momento de cierre de la primera sección (A) del «Canto V», seguido de un corte abrupto *(Largo con fantasia)* de efecto tímbrico más etéreo, metálico y fluorescente (ejemplo 47).



Ejemplo 47. Espacios percutidos a *capella*, *Cinco cantos breves a Ochún*, «Canto V», cc. 71-78.

En correspondencia con ese sentido percutido del último canto puede advertirse también la intencionalidad de carácter reiterativo, casi ritual, que el compositor llega a imprimir al tratamiento de las voces solistas en algunos momentos (ejemplo 48). Su textura vocal uniforme parece aludir al componente coral de los rituales y cantos de las prácticas religiosas afrocubanas. De la misma forma que su sentido segmentado, reiterativo y acumulativo, con figuraciones rítmicas de cuatro a siete componentes, y motivos melódicos circulares de avance progresivo, aluden a la prosodia ritual, invocatoria, de la santería cubana, todo ello desde la perspectiva lírica característica del compositor, en correspondencia con el contenido del texto yoruba

utilizado: «*Onibora, Onibora ashé, Onibora Olofi*» (Florece hoy, florece hoy en el espíritu santo).

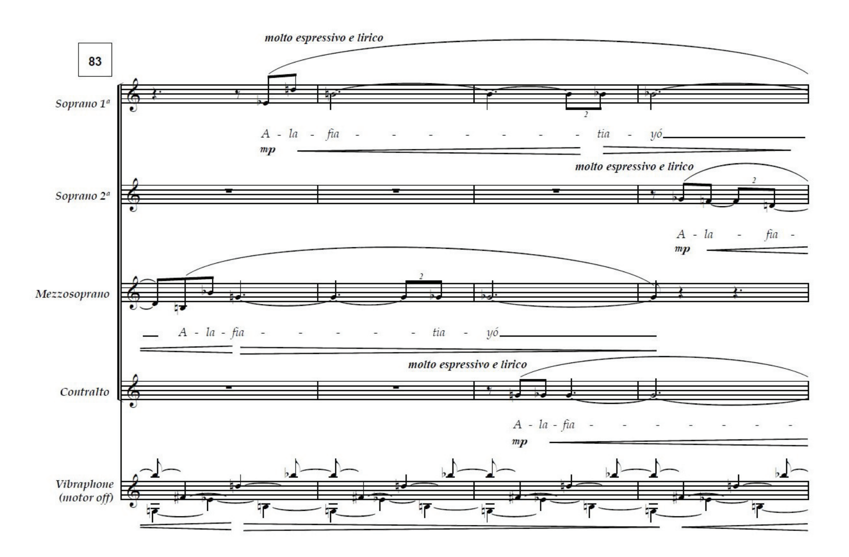


Ejemplo 48. Tratamiento ritual de las voces, *Cinco cantos breves a Ochún*, «Canto V», cc. 45-48.

Pese a todo ello, hay que recalcar que su propuesta estética afrocubana sigue siendo aquí de un lirismo minucioso. Nótese, por ejemplo, el tratamiento esmerado que dedica el compositor a la conformación de texturas cuyo despliegue polifónico se centra en la fragmentación sutil de un diseño melódico único, distribuido entre sus cuatro voces femeninas (ejemplo 49). Su expresividad y lirismo radica precisamente en esa sensación de volatilidad que origina la idea de una única voz, o línea melódica, emanada desde diversos orígenes, lo que pudiera obedecer tanto al sentido omnipresente como sensual que define la deidad referida en el título de la obra. Esta idea es subrayada, a su vez, por la distribución polifónica o multiespacial que hace el vibráfono de un único motivo cíclico de seis notas y eje tónico *sol*.

Los cambios infringidos en este último canto en favor de una progresión dramática más rítmica y expansiva no abandonan ese sentido melódico instintivo que propulsa y distingue el discurso compositivo de Morales-Caso. Más que vitalidad rítmica afro, como acierta a reconocer el autor, en su ciclo de canciones predominan tramas tímbricas y armónicas de soporte tonal/modal expandido. En él, resulta fácil advertir, entre otros comportamientos: el uso expresivo de intervalos como la séptima mayor y tritono; el uso recurrente de acordes por cuarta, aumentados y disminuidos; los tratamientos

lineales y polifónicos de las voces y los instrumentos percutidos de teclado; la concepción expansiva del discurso, sostenida por motivos melódicos que funcionan como núcleos interválicos generadores, así como el uso de pequeños efectos percutidos de color metálico evanescente. En resumen, un resultado sonoro que «evoca el paisaje místico, onírico, de la magia a través de un folclore generoso en sensaciones» (Morales-Caso, 2010: 6), según apuntan las notas introductorias de la edición de la obra por Periferia Sheet Music.



Ejemplo 49. Textura polifónica, *Cinco cantos breves a Ochún*, «Canto V», cc. 83-86.

Aquí, llama la atención la idea de que el compositor se acerque por primera vez en su catálogo a un entorno tan representativo de su cultura originaria como el afrocubano, si bien lo hace dejando el menor rastro posible de aquellos tópicos sonoros que suelen caracterizar tan conocida estética compositiva cubana, surgida hacia las décadas de 1920 y 1930. Este hecho es aún más significativo cuando se tiene en cuenta que al lado de esta obra de Morales discurren otras dentro de su catálogo que sí establecen relaciones temáticas explícitas con el universo cultural hispano, por ejemplo, a partir de alusiones directas a tópicos de sonoridades andaluza, renacentista y mediterránea, lo que vuelve a evidenciar la tendencia originaria y actual de su discurso compositivo a la identificación con el mundo cultural español y euroccidental, más allá de búsquedas intencionales de inserción en un nuevo entorno de acogida desde un posicionamiento diferenciador o mimético.

Sea cual fuere su nivel de alusión al universo cultural cubano de ascendencia africana, sus *Cinco cantos a Ochún* es una propuesta singular que no rompe vínculos deudores con la tendencia estética de nueva expresividad posmoderna que, a día de hoy, siguen exponiendo con diversidad de matices muchas de las obras académicas escritas dentro y fuera de la Isla con relación a la estética afrocubana. Valga mencionar, por ejemplo, obras de autores cubanos como: *Ibeyi añá* (1968), para voz solista y conjunto de percusión, de Héctor Angulo; *Yagruma* (1975), ballet para orquesta sinfónica, once percusionistas y medios electroacústicos, de Carlos Fariñas; *Es rojo* (1978), voz solista de barítono, flauta y piano, de Roberto Valera; *Monzón y el rey de Koré*, ópera, de José Loyola; *Passoyaglia* (1980), piano solo, de Juan Piñera; *Variaciones sobre un canto briyumba* (1985), para voz solista y piano, de Guillermo Fragoso; *Batá* (1985), orquesta sinfónica, de Tania León; *Osun réquiem* (1986), coro mixto, de Calixto Álvarez; *Yemayá* (1986), guitarra solo, de Joaquín Clerch; *Rito de los orishas* (1993), guitarra solo, de Leo Brouwer; *Ebbó Patakkín olorum* (1996), de Flores Chaviano; *Cantos de orishas* (2005), orquesta de cuerdas, de Guido López Gavilán; y *De congo y carabalí* (2009), flauta, clarinete y fagot, de Yalil Guerra.

En cualquier caso, la propuesta afrocubana acometida por Morales--Caso desde la diáspora establece como singularidad una concepción colmada de sensibilidad poética y exaltación lírica. Son estos rasgos los que definen estéticamente su discurso compositivo desde su pasado y presente autoral, y sugieren, más allá de sus distancias temporales inusitadas, un punto de encuentro atrayente con la poética modernista e hispanoamericana de un precursor cubano del siglo XIX como Julián del Casal (1863-1893).

Igual que el discurso preciosista casaliano, el de Morales explora un ámbito emocional, estético y formal de afección romántica y parnasiana. Desde sus particularidades, ambos comparten afinidad por un paisaje imaginario, mitológico y onírico, que conduce sus obras a una imagen de «impresionismo pictórico-espiritual» (Vitier, 1970: 302) al límite entre el afuera y el adentro de la isla caribeña. La escasa aproximación del compositor habanero al arsenal rítmico y tímbrico del entorno musical de la Isla coincide, curiosamente, con el distanciamiento que el autor de *Nieve* (1892) manifiesta hacia la naturaleza soleada y fértil del trópico cubano: «Se necesita ser muy feliz […], tener el espíritu muy lleno de satisfacciones para no sentir el hastío más insoportable a la vista de un cielo siempre azul, encima de un campo siempre verde. La unión eterna de estos dos colores produce la impresión más antiestética que se puede sentir» (Casal, 1963, 3: 81).

Sin embargo, a diferencia de este, el discurso compositivo que Morales moldea desde su contemporaneidad y experiencia de la diáspora

se desentiende de ese «*frío* interior» de lo cubano que Cintio Vitier relaciona con la obra modernista casaliana:

> Precisamente la tradición de Zenea –la búsqueda de una *cultura de las sensaciones*–, junto a la tradición en apariencia hostil de Luaces –búsqueda de *la forma*–, son las líneas cubanas que continúa y funde Casal en su obra. Y a través de esos apoyos expresivos, culturales, imprescindibles pero muy libremente utilizados en el fondo, logra Casal la manifestación sincerísima y plena de su propia alma, en la que vibran, vagamente anunciados ya desde algunos instantes de Heredia, nuevos acentos esenciales de lo cubano: el *frío* interior de este país; el ansia oscura de *lo otro* (Vitier, 1970: 295, cursivas del autor).

La carga de encuentros y desencuentros que infunde en Morales-Caso la vivencia de la diáspora apenas deja espacio en su música a un acercamiento profundo o nostálgico de lo cubano, no por ello renunciando a ser una «manifestación sincerísima y plena de su propia alma». A diferencia de Del Casal, el compositor contemporáneo divisa la Isla desde de un afuera de intermediariedad residual; y a Europa, desde un adentro privilegiado en sensaciones sincrónicas de pertenencia y otredad. Su obra muestra continuidad en un discurso introspectivo que, con el paso de los años, comienza a afrontar su ductilidad en un campo más abierto y cosmopolita. Según Victoria Eli: «[…] un estilo expansivo y comunicador en el que influencias y referencias no son otra cosa que la capacidad de recepción y selección del artista del paisaje sonoro circundante que alimenta su excepcional invención compositiva» (2007: 51).

Tomando como referente la propuesta categorial de Pérez Firmat puede advertirse que: más que un posicionamiento prospectivo de tipo forzado o mimético –motivado por las necesidades imperiosas de inserción en un nuevo medio de acogida–, la de Morales-Caso es una obra que parece buscar sus asideros estéticos en la base misma de sus motivaciones hispánicas de juventud. En él, la diáspora tiene lugar como posibilidad excepcional de ensanchamiento y profundización de un ideal estético identificado con el universo músico-cultural español de herencia hispanoamericana, al mismo tiempo que, en su etapa más reciente, desafía el discurso del compositor a apostar por el acercamiento a un pasado y un presente cultural más cosmopolita (afrocubano, soviético o hinduista), en diálogo con sus arraigadas motivaciones hispánicas.

5. KEYLA OROZCO: IRONÍA Y DIÁLOGO INTERCULTURAL

5.1. Perfil y proyección profesional de la compositora

Venida de un entorno familiar de músicos e intelectuales de la región oriental de la Isla, en el que destaca la figura del musicólogo Danilo Orozco, su padre, la música de Keyla Orozco (Santiago de Cuba, 1969) (foto 10) se presenta a través de una obra compositiva heterogénea, irónica y de fuerte arraigo al universo músico-popular cubano. Su catálogo autoral ofrece en la actualidad cerca de 40 creaciones (véase Anexo 3), diez de ellas concebidas en su etapa de formación e iniciación profesional en la ciudad de La Habana, entre 1989 y 1995; y otras 28, en su prolongada estancia en la capital holandesa, Ámsterdam, entre 1996 y 2013.



Foto 10. Keyla Orozco, compositora. (Foto: Erik Pezarro).[1]

[1] Tomada de la página oficial de la compositora Keyla Orozco <http://www.keylaorozco.com/>. Última consulta: 16/11/2014.

Sus obras estrenadas hasta el año 2013 suman un total de 36, lo que revela una incidencia estimable del 94 % de promoción e interpretación de su catálogo (gráfico 9). Entre los formatos trabajados por la compositora muestran una incidencia mayor las obras para instrumento solo, con nueve realizaciones para piano, violín, guitarra, arpa, marimba y clarinete. A estas le siguen otras cinco creaciones para orquestas de diferentes formatos (orquesta sinfónica, orquesta de flautas y *big band*), además de cinco piezas didácticas escritas mayormente para voces infantiles con acompañamiento de piano y/o pequeño conjunto de cámara, así como dos obras para piano solo dedicadas a la enseñanza musical.

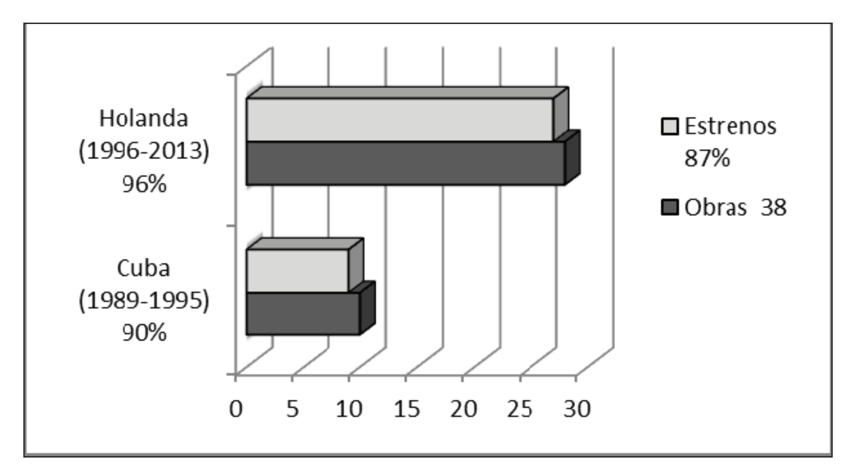


Gráfico 9. Obras estrenadas en el catálogo compositivo de Keyla Orozco.

Sin embargo, las obras para formato de cámara son las que mayor presencia alcanzan en la producción musical de Orozco, con un total de quince realizaciones; incluyendo entre sus combinaciones: cinco dúos, un trío, cuatro cuartetos, un quinteto y cuatro piezas para conjunto mixto. Dentro de estas, los cuartetos ocupan un lugar significativo por su diversidad de formación instrumental, dedicados por independiente a: cuerdas, trompetas, flautas dulces y formato jazzístico. Otro dato de interés dentro de este grupo de obras refiere a la presencia recurrente de instrumentos de percusión, ya fuera conformando por sí mismos el instrumental general de toda una pieza (como el dúo de percusión *Para ti nengón*, de 1998, y el quinteto de percusión: *XXI@slag-werkers.nl.etc.com*, de 2000), o integrándose como factor expresivo esencial dentro de formaciones mixtas de mayor amplitud.

La obra de Orozco ha sido premiada en varias ocasiones dentro y fuera de territorio cubano. Durante sus años en la capital habanera fue laureada en 1989 con el segundo y tercer premio del Concurso

Nacional de Composición para Didáctica Musical de la Dirección de Enseñanza Artística (DEA), en la categoría de piezas de piano para principiantes. En 1991 recibe el primer premio del Concurso Nacional de Composición de la Uneac, en música sinfónica, con su obra *Concierto barroco* (1991). Y en 1994 accede al Concurso Internacional de Composición René Amengual de Santiago de Chile, donde obtiene el primer premio en la categoría de música infantil y segundo premio en la de música de cámara, con su canción para dos voces solistas infantiles y conjunto de cámara *Zéjeles de la marinera* (1994) y el ciclo para violín y flauta *Eco y espejo* (1994), respectivamente.

Posterior a 1995, año en que parte de la Isla, obtiene valiosos galardones como el Guggenheim Latin American & Caribbean Fellowship Award (2000), que otorga la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, de Nueva York. Tres años más tarde recibe en esta misma ciudad norteamericana el Cintas Fellowship Award de las artes creativas (2003) por el Instituto de Educación Internacional. Por otra parte, es merecedora de becas prestigiosas como la otorgada en 2005 por el Performing Art Fund (Fonds Podiumkunsten) de los Países Bajos, para una estancia de investigación en Venezuela sobre la música tradicional llanera; y junto a esta, la beca de estancia de la Mac Dowell Colony de los Estados Unidos, durante el año 2011.

Otro de los datos relevantes del catálogo de esta compositora, perteneciente a la Sociedad de Derechos de Autor de Holanda (Buma/Stemra) y a la Asociación de Compositores Holandeses (Componisten 96, actualmente Nieuw GENECO), es el que refiere al número de obras comisionadas por diferentes instituciones culturales neerlandesas. Su cifra supera la mitad de obras realizadas en su etapa fuera Cuba, lo que dejar ver, como rasgo sustancial, el nivel de apoyo económico que los gobiernos de estos países del norte de Europa dedican a la creación artística. Muestra favorable de esta realidad son, por ejemplo, sus ocho obras comisionadas por la Fonds voor de Scheppende Toonkunst, seis obras por el Amsterdams Fonds voor de Kunst, dos por el Stichting Unisono (former Stichting Huismuziek) y una por el Fonds Podiumkunsten. A estas 17 obras se unen otras tres comisionadas por festivales e instituciones artísticas como: Improvisatie-«Improvisatie» Festival (Ámsterdam), ocasión para la cual realizó su obra *PerpetuumM* (1996), para The Nieuw Ensemble; la TV-VPRO (Televisión Nacional Holandesa), con su obra *Extremes* (1997), para el Combustion Chamber Ensemble, estrenada en vivo en la transmisión del programa *Reiziger in Muziek*; y The Big Band Festival (Ámsterdam), con su obra *XXI@slag-werkers.nl.etc.com* (2000) para The Big-Band Ensemble.

Con el sello editorial Donemus, Orozco ha logrado publicar hasta el año 2013 más de una decena de obras para diversos formatos.

Las puertas de esta estimable trayectoria editorial quedan abiertas desde 1998 con su obra *Arpa* (1998), escrita por encargo de la arpista holandesa Ernestine Stoop para el 3rd Dutch Harp Competition (2000) de la ciudad de Ámsterdam, en la categoría de obra obligatoria. Por otra parte, varias de sus creaciones musicales aparecen recogidas por sellos discográficos neerlandeses como VPRO (1998), Attacca (2004), Karnatic Lab Record (2006) y NM Classics (1999),[2] este último con la realización de un single de su pieza *PerpetuumM* (1996-1997), en interpretación del Nieuw Ensemble y la dirección de Rutger van Leyden. Fuera de la escena europea, otros sellos como Magic Music (1998) y Caibarién Productions (2001), de México, y Watapana Recording (2001), de Aruba, recogen también algunas de sus obras,[3] esta vez en interpretación de músicos y colegas cubanos como los pianistas Yleana Bautista y Gustavo Corrales, y la Schola Cantorum Coralina de Alina Orraca.

Festivales de diversas ciudades del mundo han acogido las obras de Keyla Orozco: el Festival Sonidos de las Américas: Cuba, Nueva York (1999); la International Gaudeamus Music Week, Ámsterdam (2002); el Oster Festival, Tirol (2007); el XVII Festival Latinoamericano de Música, Caracas (2012); o el 38th Samboro Music Festival, Zagreb (2013). Asimismo, su música ha integrado los programas de giras de conciertos de agrupaciones como: el Nederlands Kamerkoor (La Haya, Róterdam, Eindhoven, Maastricht, Groningen, Utrecht y Ámsterdam, 2001); Ricochet Ensemble (Leópolis y Kiev, 2004); Quartet New Generation (Pensilvania, Míchigan y Nueva York, 2005) y Del Sol String Quartet (California y Misisipi, 2005).[4]

[2] Las obras, los intérpretes y los títulos de estos proyectos discográficos son: CD: Main Burner: *Extremes*, VPRO, 1998, Holanda, con la interpretación de Combustion Chamber, dir. Rutger van Leyden; CD *(single)*: *PerpetuumM: PerpetuumM*, NM Classic, 1999, Holanda, por Nieuw Ensemble, dir. Rutger van Leyden; CD: *Ladder of escape*: *Arpa*, Attacca, 2004, Holanda, por Ernestine Stoop, y CD: *Off Limits*: *Maní eléctrico*, Karnatic Lab Records, 2006, Holanda, por Susanna Borsch.

[3] Las referencias de estos proyectos discográficos son: CD: *La isla de la música, vol. 9*: *Soneto para un son*, Magic Music, México, 1998, interpretado por la Schola Cantorum Coralina, dir. Alina Orraca; CD: *Impresiones*: *De chismes y confidencias*, Caibarién Production, México, 2001, por Yleana Bautista, y CD: *Palimpsesto*: *Won't Blue*, Watapana Recording, Aruba, 2001, por Gustavo Corrales.

[4] Fuera de los espacios culturales referidos anteriormente, el circuito curricular de Orozco incluye otros emplazamientos: Schiedam, Kootwijk, Zevenaar, Drachten, Hengelo, Hoogeveen, Zwolle y Enschede (Países Bajos), Valencia y Mallorca (España), Viena y Salzburgo (Austria), Schleswig-Holstein (Alemania); Roma (Italia), Miami (EE. UU.), Monterrey (México) o São Paulo (Brasil).

5.1.1. Q-ba Música 2004: gestión cultural

En correlación con esta dinámica de participación en disímiles eventos musicales de Europa y América, en el currículum de la compositora incide también su vocación como organizadora y gestora de proyectos músico-culturales. Cabe destacar en este sentido la creación de la Stichting PerpetuumM (Fundación PerpetuumM), iniciativa multicultural fundada y codirigida por Orozco, entre 2004 y 2008, y la hispanista neerlandesa Ernestina van de Noort, actual directora de la fundación. Es dentro de los marcos de este proyecto, delineados en función de difundir en Holanda el arte y la cultura hispanoamericana, que Orozco desarrolla propuestas sustanciosas como: el Festival Q-ba Música, 2004, y el ciclo de conciertos/charlas Latijns-Amerikaanse componisten Aan 't Ij, 2006-2007 (foto 11 a y b).[5]

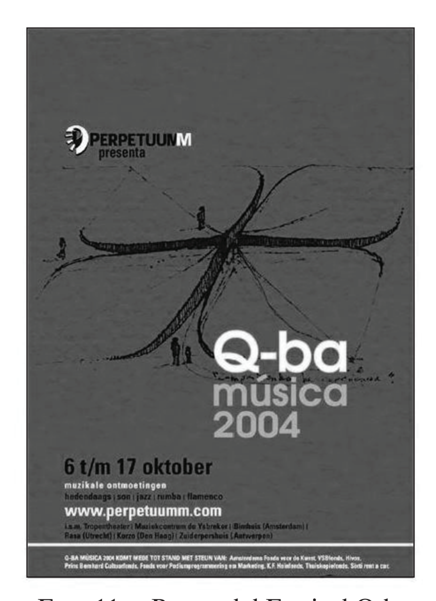


Foto 11 a. Poster del Festival Q-ba Música (2004), Ámsterdam, La Haya y Utrecht, Países Bajos, y Amberes, Bélgica.



Foto 11 b. Poster del Latijns-Amerikaanse componisten Aan 't Ij (2006-2007), Ámsterdam, Países Bajos.

[5] Otros proyectos organizados por Orozco con el objetivo de difundir la música cubana en Holanda son también: el Cubaanse Advangard (2001), llevado a cabo entre Ámsterdam, Róterdam y Utrecht, junto al Insomnio Ensamble, bajo asesoría artística y asistencia de producción de la compositora; y el evento mensual multidisciplinario Peña Cubana (2002), realizado en Ámsterdam con su producción y dirección artística.

Ya sea por su amplitud de convocatoria o por su repercusión dentro del ámbito de esta investigación, es la primera de estas dos propuestas (Q-ba Música) la que reclama la atención aquí de un modo más solícito. De una parte, realza la amplitud de su perspectiva conceptual, dado que en este trabajo confluyen diversos géneros de la música cubana que van desde lo popular tradicional hasta lo académico contemporáneo, o lo que es igual, desde Pancho Amat y su Cabildo del Son hasta obras de jóvenes compositores egresados del ISA, pasando por otros notables músicos como el guitarrista Joaquín Clerch, el pianista Ramón Valle y su Cuarteto de Jazz, y el musicólogo Danilo Orozco, todo ello en diálogo multidisciplinar continuo con otros artistas de la danza, la literatura y las artes plásticas, como el grupo flamenco Son de la Frontera o los artistas plásticos cubanos Inti Hernández y Wilfredo Prieto.

De otra parte, vale resaltar como alcance significativo de este festival de música cubana, con codirección artística y coproducción de Keyla Orozco, la singular ocasión de reencuentro que brindó a algunos de los compositores egresados del ISA en la década de los noventa; excepcional oportunidad que permitió, entre otras cosas, confrontar y contactar con creadores e intérpretes de la extensa diáspora de la Isla, en medio de la dinámica grupal disolutiva que afrontan los noveles compositores cubanos desde hace más de una década y media. El abarcador evento tuvo sus ecos en la prensa neerlandesa *(Trow*, *Het Parool* o *Het Financieele Dagblad)* y en las páginas difusoras del *Boletín Música* de Casa de las Américas, de La Habana, donde pudo leerse:

> Q-ba Música fue cuidadosamente concebido para estimular al espectador europeo a rebasar estereotipos y lugares comunes, y adentrarse en la complejidad y diversidad de la música cubana. […] Durante este festival, la música contemporánea cobró un especial protagonismo. El centro musical De Ijsbreker, en Ámsterdam, uno de los principales enclaves de música contemporánea en Europa, sirvió de sede al concierto inaugural. En el mismo, ensembles de músicos cubanos y neerlandeses interpretaron obras de importantes compositores de diversas generaciones, desde los consagrados Harold Gramatges, Roberto Valera y Carlos Fariñas [además de Leo Brouwer, quien contó con un concierto homenaje], hasta la hornada más reciente en la que se incluyó a Ileana Pérez, Keyla Orozco, Eduardo Morales, Ailem Carvajal y Yosvany Quintero (Nuez, 2004: 76 y 77).

En su laboriosa gestión músico-cultural, Orozco otorga un espacio preferente a sus necesidades como compositora *freelance* y artista contemporánea. Tal como reza el título de su conferencia en el IV Congreso

de Composición Musical de Caracas (2012), su labor recaba en la idea de «Un cambio de mentalidad: nuestro trabajo como medio de subsistencia. La creación de pequeñas empresas privadas para difundir nuestra música». Es al amparo de esta premisa que destaca, por ejemplo, la producción y dirección artística del concierto monográfico «Para ti nengón», efectuado en La Habana (2002) en colaboración con el Centro Nacional de Música de Concierto y la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. Con este concierto, dirigido por el compositor Roberto Valera, Orozco logra presentar en el Teatro Auditórium Amadeo Roldán siete obras de su catálogo autoral, tres de ellas como estrenos en Cuba, hecho excepcional que marca precedentes alentadores en el variable espacio de reinserción ofrecido por el entorno de la Isla a sus jóvenes compositores migrantes.

Dos antecedentes significativos de esta labor gestora y promocional en el currículum inicial de Orozco son, sin duda, el concierto homenaje en el marco del centenario de la caída en combate de José Martí, celebrado el 12 de febrero de 1995 en el Museo de Bellas Artes de La Habana, con el título «Iba un niño travieso», y el I Festival de Jóvenes Compositores e Intérpretes del ISA, desarrollado también en Bellas Artes entre los días 13 y 16 de abril del mismo año. Ambas iniciativas fueron efectuadas en coautoría con la compositora Ailem Carvajal, quien compartió con Orozco labores de organización y dirección artística, junto a la colaboración de otros jóvenes compositores de su generación: Eduardo Morales-Caso, con la presentación de su canción de cámara *En los álamos del monte* para tenor y piano; Louis Aguirre, con su *Alegoría I* para contrabajo solo; Yaniel Matos, con su *Dúo para clarinete y fagot*; y Raquel Rubí, con su *Pequeña cantata* para soprano solista, declamador infantil, violín y piano.

Referente a la reinserción de su obra en el ámbito musical cubano actual destaca la presentación de su pieza *Arpa* en el programa del XVII Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, 2002. Asimismo, la inclusión de sus obras en el II Festival Leo Brouwer de Música de Cámara Contemporánea de La Habana, 2010, donde se escucharon su pieza coral *Frutas del Caney* (2000), en interpretación del Coro de Cámara Entrevoces de Digna Guerra, y su cuarteto *Para variar* (2002), interpretado por el Cuarteto de Cuerdas de La Habana bajo la dirección del propio Brouwer.

Otras de sus participaciones puntuales en el ámbito habanero son sus recientes intervenciones en el III Taller Latinoamericano de Composición e Interpretación del Premio de Composición de Casa de las América (2013) y el Diplomado en Patrimonio Musical Hispano del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana de ese mismo año, así como otros intercambios con estudiantes y profesores del Departamento de Composición del ISA en los años 2007 y 2013.

5.1.2. Concepción estética

Motivada por la incógnita recurrente de «qué tipo de música tú compones», así como por la difusa definición de lo que representan en la actualidad los términos de «música contemporánea/moderna o de vanguardia», Orozco sostiene, entre otros, los siguientes rasgos definidores de su discurso:[6]

> La música que yo escribo [:]
>
> - […] sí, *le debe mayormente a la tradición clásica occidental*, pero tiene TAMBIÉN una fuerte y audible conexión con *fuentes tradicionales, populares y vernáculas.*
> - […] puede (o no) resultar *compleja* dependiendo del ángulo en que se analice, pero su construcción parte casi siempre de una base sencilla […].
> - […] NO resulta muy *disonante*, pero tampoco completamente consonante.
> - […] SÍ puede contener (o no) *alguna melodía tarareable o algún ritmo* (cercano a lo) *bailable* o *quasi* bailable (Orozco Alemán, 2012).[7]

En correspondencia con estos rasgos debe afirmarse que la música de Orozco se distingue por una singular diversidad de referencias culturales. Vislumbrar en su discurso la presencia de elementos de ascendencia heterogénea como el son tradicional cubano, el joropo llanero venezolano, el tango argentino, el formato jazzístico de *big band* o el empleo puntual de instrumentos percutidos del gamelán indonesio no resulta difícil. Su propuesta despliega con naturalidad el cruce dialógico entre las músicas populares y la académica concertante, las tradiciones y la modernidad, el pasado y el presente.

La música de Orozco se define por un sentido rítmico y contrapuntístico recalcado. En su discurso resultan característicos los juegos polirrítmicos, los cruces y desplazamientos de acentuaciones, y el despliegue de recursos de imitación y variación rítmica, melódica, armónica y tímbrica, razones que, en cierto modo, justifican su tendencia compositiva hacia la forma propia de variación y sus puntuales incorporaciones de recursos de azar e improvisación musical.

[6] La mención de estos rasgos tienen lugar en contrapunto con las definiciones expuestas por el musicólogo irlandés Bob Gilmore en su «Difficult Listening Hour», *The Journal of Music*, 11 de mayo de 2012. En línea: <http://journalofmusic.com/focus/difficult-listening-hour>. Última consulta: 17/2/2014.

[7] Las cursivas y mayúsculas son de la autora. Véase página web de la compositora <http://www.keylaorozco.com/>. Última consulta: 16/10/2014.

Sobre los cruces dialógicos antes referidos, la ironía destaca como estrategia de identificación del discurso de la compositora. En su relectura y apropiación de ese espacio transcultural que le define (euro-caribeño/pasado-presente), en tanto creadora de la diáspora, dicha estrategia se inscribe como catalizador esencial de su propuesta creadora. Ya sea desde la sorpresa tímbrica, la transgresión de la previsibilidad del discurso, el uso de la intertextualidad, la hibridación o el empleo de enunciados de intención jocosa y lúdica, la ironía viene a ser para Orozco razón estética y expresiva de primer orden. Al decir de su propio padre en un sucinto comentario panorámico por la obra de casi treinta compositores cubanos de varias generaciones, incluyendo las más jóvenes, Keyla Orozco se define por sus: «[…] obras tempranas para piano, arpa, pequeños y medianos formatos y música coral, joven de tendencia estética desmontadora y desacralizante, con varios premios y la Beca Guggenheim» (Orozco González, 2000: 76).

Una referencia preliminar de esta tendencia irónica posmodernista es la que ofrecen algunos de los títulos ocurrentes de sus obras: *Tres piezas en forma de…* (I. «Tocata caprichosa», II. «Vals diabólico» y III. «Marcha del musibarista») (1990); *De chismes y confidencias* (1991); *Won't Blue* (1997); *Flutemos/Flauteamus* (2001); *Tres pregones alamarenses* (2003); *Maní sinfónico* (2003); *Met de schoenen (Con los zapatos)* (2008); *Habanera en pajarillo voor de gestolen fiets (Habanera y pajarillo para la bicicleta robada)* (2010); y *Piezas de bolsillo* (I «Cha-cha-plus», II «Merengada de frutas», III «Canción de cuna» y IV «Seis por izquierdo») (2011).

Con relación a este posicionamiento creativo desde la ironía, Keyla Orozco (2014) expresa:

> Soy del pensamiento de que los artistas estamos para burlarnos de todo lo que pasa y lo que no pasa. Y encima, siendo cubanos, que de naturaleza tenemos eso, no lo puedo evitar. Es por esto que en mi música hay mucho de ironía y humor. Muchas veces estas ironías no están relacionadas con asuntos extramusicales específicos, simplemente son ironías musicales, chistes musicales que me gustan. Siempre compongo con ese humor. En el momento de crear una obra me suele pasar que quiero hacer algo que no va, o que se supone que no va. Cuando tengo que hacer una obra para flauta no me gusta que suene a flauta y cuando tengo que hacerla para viola, entonces me gusta que suene a flauta. Es ese tipo de negación la que busco siempre y la que hace que la obra tenga humor. Es algo que me sale espontáneamente. Y creo que heredé eso de mi padre, eso que él llama «desacralización». Yo desacralizo todo. Me gusta que mis obras no me suenen demasiado serias.

Curiosamente, al padre de la compositora pertenecen investigaciones musicológicas sobre las pautas de lo satírico, caricaturesco e irónico en los textos y las estructuras de la música popular cubana, y su relación con el perfil sociológico e idiosincrático de la cultura de la Isla. Después de varios años de trabajos de campo en la zona oriental del país, su interés por la cristalización de estos fenómenos en los cantares populares cubanos desde el siglo XIX, con nutrientes en la picaresca hispana (principalmente andaluza) y afroamericana (principalmente bantú) le conduce a afirmar hipótesis como esta:

> [Los] rejuegos y mezclas singulares de géneros y de aspectos sico-emocionales y culturales, son ubicables […] en una especie de eje imaginario caracterizador, donde, con múltiples gradaciones, se vislumbran puntos o polos principales: aquel que simboliza la actitud o caracterización de algo serio o casi serio no autoconvencido, y otro polo que simboliza un estado […] que tiende a la ironía velada aguda, sonrisa punzante, rejuego satírico o caricaturesco a ratos; saltos abruptos a intensos estados irónicos-burlescos, para regresar a lo sutil-velado-oscilante-punzante, y sobre todo a la *perenne oscilación periódica de tipo específico* […] (Orozco González, 1995: 2, cursivas del autor).

Es este rejuego de oscilación periódica específica el que Danilo Orozco reconoce, desde una ironía intrincada, como «lo *cuasi/proto y para serio y lo cuasi/proto y para punzante/sonriente o abiertamente burlesco*».[8] Para el musicólogo, el ámbito de mayor ocurrencias de este entreverado singular se reconoce desde el género «son, lo sonero y sus múltiples realizaciones», el cual es, más que un género musical o una forma popular de canto y baile: «[…] un vínculo integrador por excelencia, […] un *modo creativo* singular, […] dentro de los rasgos más profundos y generalizadores en toda la cultura cubana [destacables también en otras culturas caribeñas]. Todo ello constituye una oscilación y rejuego *desacralizante*, en cualquier aspecto o temática de que se trate, lléguese o no a sus extremos» (Orozco, 1995: 2, cursivas del autor).

[8] Para el musicólogo cubano el uso operativo de la denominación mixta «proto/para» responde al comportamiento complejo de estados o actitudes sicoemocionales y sicoculturales. En sus palabras: «se utiliza la denominación […] con la finalidad de dar una idea aproximada de que son estados o actitudes […] que por su manifestación singular compleja y cruzada, a veces parece que adelantan el comportamiento o actitud y otras que se mantienen como en transición entre uno o más estados, en algo que es y no es, con una oscilación o rejuego cambiante muy peculiar» (Orozco González, 1995: 6, cursivas son del autor).

Sobre la base de estas experiencias musicológicas cotidianas y de índole familiar, la joven compositora conforma su particular medio de referencias vivenciales. Su cruce habitual con estas referencias músico--culturales propicia, con mayor nivel de probabilidad que en cualquier otro de los compositores abordados en este trabajo, la posible tendencia de su discurso creativo a la reelaboración y recodificación abierta de muchos de los comportamientos descritos en su entorno diferenciador. Valga mencionar, por ejemplo, la dinámica de cortes, interrupciones y cambios contrastantes que suelen advertirse en momentos climáticos y significativos de muchas de sus obras.

La incidencia en el discurso de la compositora de este último comportamiento lleva indefectiblemente a otra de las hipótesis musicológicas de su padre:

> […] las inequívocas irrupciones de *momentos expansivos* con estructuración binaria de alto contraste [revelan, aún sin que los intérpretes o compositores se lo propongan], la tendencia al *sistema de comunicación sonera* como factor impulsor siempre presente. […] el *fenómeno sonero*, más que ritmo, más que baile, más que género, es, en efecto, en su acepción más profunda y dialéctica, el sistema de signos, el sistema de sistema que refleja nuestra personalidad cultural dentro del complejo americano y latinoafricano (Orozco González, 1984: 384 y 385).

No deja de ser curioso a este respecto, el hecho de que otro destacado investigador de la cultura caribeña, Benítez Rojo, advierta, por su parte, sobre la trascendencia de una de las regularidades de la cultura de esta región, al afirmar:

> Las regularidades que muestra la cultura del Caribe parten de su intención de releer (reescribir) la marcha de la naturaleza en términos de ritmos «de cierta manera».
>
> […]
>
> La máquina caribeña […] es una máquina de flujo y de interrupción a la vez; es una máquina tecnológico-poética […] cuyas instrucciones se encuentran dispersas en estado de plasma dentro del caos de su propia red de códigos y subcódigos. […] la noción de polirritmo (ritmos que cortan otros ritmos), si se lleva a un punto en que el ritmo inicial es desplazado por otros ritmos de modo que este ya no fije un ritmo dominante y trascienda en forma de flujo, expresa bastante bien la *performance* propia de una máquina cultural caribeña. […] Pero sería un error pensar

> que el ritmo caribeño solo se conecta con la percusión. En realidad se trata de un meta-ritmo al cual se puede llegar por cualquier sistema de signos, llámese este música, lenguaje, arte, texto, danza, etc[étera] (1998: 33-35).

Más allá de este complejo influjo cultural y familiar, a la Orozco compositora le atrae principalmente la idea de no ser encasillada en una u otra escuela, género o tendencia estético musical. Más bien se vuelca, según sus palabras, «en encontrar mi propia voz, que a ratos se me pierde entre tanta diversidad global». A Keyla Orozco le «interesa más que nada COMUNICAR» (2012),[9] disfrutar del hecho creativo y hacer disfrutar al público con su música de naturaleza percutida, e incisivo carácter irónico y humorístico.

5.1.3. Formación académica (Cuba/Holanda)

Posterior a sus formación pianística en el Conservatorio Esteban Salas de Santiago de Cuba (1977-1984) y la Escuela Nacional de Arte (ENA) de La Habana (1984-1988), con profesores como Lina Fernández, Reda Kamiskene, Vladimir Alexéiev e Yleana Bautista, Orozco afronta sus estudios de composición en el ISA (1988-1993) con el maestro Harold Gramatges. Una vez asentada en Europa, concluye su andadura formativa de la mano del compositor holandés Theo Loevendie, en el Koninklijk Conservatorium (Conservatorio Real de La Haya), entre 1995-1997, y el Sweelinck Conservatorium (hoy Conservatorio de Ámsterdam), entre 1997-1998.

La amplia visión estética, cultural y filosófica de Gramatges fue para la joven estudiante de composición de aquellos años habaneros un descubrimiento. Con este pedagogo y compositor de origen santiaguero, coterráneo con Orozco, la compositora ahondó conocimientos de técnicas, estéticas y filosofías de la música, principalmente estos dos últimos aspectos, ya que su prioridad, según comenta la compositora, consistía en desarrollar amplios criterios de libertad creativa en sus discípulos directos. Sobre la base de los trabajos presentados, profundizaba en el manejo de formas y estructuras, mientras prefería compensar el peso de lo estrictamente técnico con otras asignaturas específicas de la carrera como Técnicas Contemporáneas, que impartía el maestro Roberto Valera, y Audiciones Analíticas, impartidas por el

[9] Las mayúsculas son de la autora. Véase página web de la compositora <http://www.keylaorozco.com/>. Última consulta: 16/10/2014.

mismo Gramatges desde un amplio bagaje cultural contemporáneo e internacional. Para Orozco Alemán:

> Harold fue un maestro con unos conocimientos y una madurez increíble, pero era el tipo de maestros que tú debes tener cuando vas a hacer un doctorado o una maestría, donde ya tú sabes cosas básicas. […] Recuerdo que me decía: «la música hay que mirarla como un cuadro y los cuadros hay que escucharlos». Ese tipo de cosas a mí nunca se me olvidó. Era un maestro que no se centraba solamente en aspectos musicales sino mucho más allá. Siempre terminaba hablando de plástica, literatura y la relación de todo eso con la música (2014).

Al encontrarse con su nuevo medio de formación, Holanda, las pautas cambiaron sustancialmente. A diferencia de su etapa en el ISA, donde «estábamos escribiendo para la gaveta» (ídem), con escasas posibilidades de estrenar una obra por año en el Festival de Música Contemporánea de La Habana, en los conservatorios holandeses se ejecutaba casi todo lo que escribían los estudiantes de composición. Esto constituía una oportunidad extraordinaria en la que los jóvenes del Real Conservatorio de La Haya presentaban sus obras, en coordinación con el departamento de instrumentistas, en un festival de música contemporánea para estudiantes de Composición que duraba dos semanas. En Holanda, afirma Orozco Alemán, «me di cuenta de lo que aprendes escuchando tus obras. Eso no está en los libros. Nunca en mis cinco años del ISA había aprendido tanto como aprendí allí en un año» (ídem).

Con Theo Loevendie, su nuevo maestro, Keyla Orozco empezó a «rellenar los espacios vacíos que traía de mi formación en Cuba» (ídem). Como rasgo general, le disciplinó en el manejo de limitaciones prácticas dentro de la composición de una obra, desde cómo crear sus propias escalas de referencia, hasta el uso específico de estilos contemporáneos, ensambles modernos y nuevas estructuras formales de mayor extensión. Acostumbrado a trabajar con estudiantes de diferentes culturas, siendo él mismo conocedor del jazz, la música turca y la académica, incentivó en ella la conservación de los elementos cubanos en su discurso compositivo, reafirmándole: «No pierdas tu *background*, tus raíces, porque eso es lo mejor que tienes. […] La técnica se aprende, pero lo que tú tienes, que lo traes contigo de tu país, eso no se aprende. Y eso es lo que te va a hacer única. No te pongas a escribir como los europeos» (ídem).

Unido a esto, es el choque con la vida y la cultura moderna de Holanda lo que la compositora reconoce como uno de los mayores deslumbramientos de sus primeros años en Europa. Entre sus experiencias

reveladoras la compositora señala los conciertos que tenían lugar en el Conservatorio Real de La Haya, entre los estudiantes del Departamento de Sonología y el Departamento de Composición, ocasiones únicas en las que vio desfilar instrumentos musicales inclasificables dentro de *performances* inquietantes de *live electronics*. Por otra parte, advierte sobre el uso frecuente en el entorno musical holandés de ensambles inusuales, que convertían en un hecho imposible el mínimo propósito de encontrar un cuarteto de cuerdas o un trío clásico.

Otra de sus experiencias inigualables fue la oportunidad de disfrutar, en vivo, el estreno en Holanda de la ópera *Moisés y Aarón* de A. Schöenberg, bajo la dirección musical de Pierre Boulez; y la puesta en escena del ballet *La consagración de la primavera*, con música de I. Stravinsky y coreografía de Hans van Manen, uno de los prestigiosos exponentes de la escuela de ballet de Holanda. A estas presentaciones sucedieron conciertos, exposiciones de arte, funciones de teatro y un sinfín de eventos artísticos. En su primer año de estudios en Holanda Orozco tuvo la mayor cantidad de acceso posible a la vida cultural europea que ofrecía la capital holandesa, gracias, en buena parte, a la atención de su maestro Loevendie.

5.2. Período cubano

Del período de formación e iniciación profesional de Orozco en el ISA de La Habana, entre 1989 y 1995, diez son las obras de su catálogo compositivo que aún perviven.[10] Tomando como referencia el gráfico 10, puede advertirse que la mayor incidencia de obras de esta etapa responde a creaciones de tipo didáctico, en cuyo formato prevalece, fundamentalmente, la inclusión de voces infantiles de tipo coral y/o solista. Por otra parte, las obras para piano solo y dúos (violín y piano/violín y flauta) ocupan un segundo escaño de incidencia, si bien es cierto que constituyen el cuerpo fundamental de estos primeros años de creación, al que siguen una obra para orquesta sinfónica (*Concierto Barroco*, 1991) y otra para coro mixto (*Soneto para un son*, 1995).

[10] El sondeo realizado al catálogo de la compositora revela algunas ausencias dentro de esta primera etapa habanera, con obras que permanecen fuera de catálogo o que simplemente han dejado de existir. Entre ellas pueden mencionarse: *Sueño en el país de las campanas*, para piano solo, y *Como una historia sencilla*, para dúo de percusión.

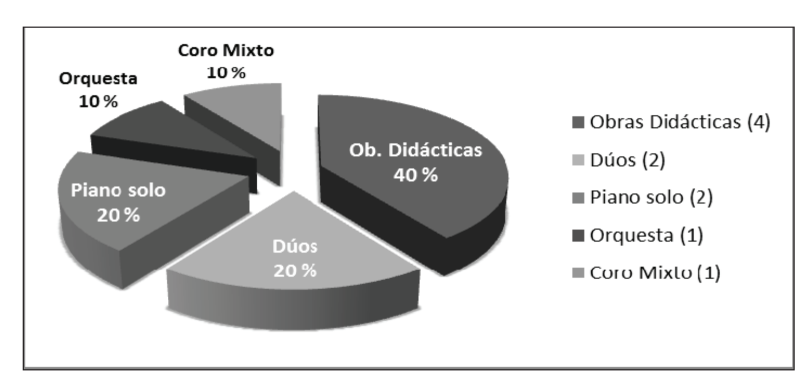


Gráfico 10. Obras del catálogo de Keyla Orozco compuestas en Cuba de 1989 a 1995.

5.2.1. *De chismes y confidencias* (1991)

Dedicada a la concertista y pedagoga Yleana Bautista, profesora de Orozco en sus estudios en La Habana como pianista, la obra refiere explícitamente desde su enunciado –*De chismes y confidencias*[11] (danzón para piano)– tanto el carácter humorístico de la pieza como el marco genérico y estilístico musical a seguir: el danzón, género de connotación patrimonial, identificado como «baile nacional de Cuba», el cual ha inspirado la realización de obras de otros muchos compositores cubanos.[12]

Por una parte, la compositora evoca el humorismo criollo característico en los rótulos de muchos danzones y otras danzas cubanas de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, entre los cuales pueden citarse: las danzas de Ignacio Cervantes *(Por qué, eh?*, *No bailes más* y *Pst!)*, las contradanzas de Manuel Saumell *(Sopla que quema*, *Los chismes de Guanabacoa* y *La quejosita)*, y los danzones de José Urfé *(Aprieta, pero no pises* y *Fefita)* y de Antonio María Romeu *(¡Ay!, que me vengo cayendo* y *La cachimba de San Juan*).

[11] Audición disponible en sitio web de la compositora <http://www.keylaorozco.com/audio.html>. Última consulta: 29/9/2015.

[12] El danzón ha sido abordado por diversos compositores cubanos como: Argeliers León con su *Danzón no. 1* (1945), para piano; Edgardo Martín, *Danzón* (1954), para orquesta sinfónica; Jorge López Marín, *Danzón para órgano* (1974); Carlos Fariñas, *Danzón para un domingo* (1981), orquesta de cuerdas; Leo Brouwer, «Danzón», pieza I de su *Sonata: sones y danzones* (1992), para trío clásico; Roberto Valera, «Danzón raro», pieza IV de su *Suite caribeña* (2004), para conjunto de cuerdas y piano, entre otros. Su repercusión internacional en el ámbito sinfónico ha dado lugar a obras muy conocidas como el *Danzón cubano* (1942) del estadounidense Aaron Copland, y el *Danzón no. 2* (1994) del mexicano Arturo Márquez.

Por otra parte, la pieza responde en su totalidad a rasgos genéricos y estilísticos del danzón cubano, ceñida a la característica forma rondó de partes contrastantes que tipifica a este género tradicional de música y danza. La alusión estilística que Orozco propone desde el piano solo recrea con notoria aproximación la diversidad de carácter, contenido temático, métrica (2/4) y matiz tímbrico que definen el repertorio danzonero en su formato habitual de orquesta típica[13] o charanga francesa.[14] En relación directa con estos formatos instrumentales el modelo arquetipo de este género, que en sus inicios fue un baile de cuadro, consta de una introducción (A) no bailable, conocida también como «Paseo», que, a modo de ritornelo, alterna con el resto de las partes bailables: primer danzón (B), segundo danzón (C) y tercer danzón (D). Su lógica más frecuente suele responder al comportamiento del esquema 8 (p. 212). La propuesta que Orozco conforma en sus *De chismes y confidencias* responde, por su parte, a la del esquema 9 (p. 213).

Al comparar ambos esquemas se advierte con facilidad el nivel de afinidad compartido. A grandes rasgos despunta como uno de los pocos elementos diferenciadores la sección de carácter performático que antecede la pieza de Orozco, a manera de llamada de atención. Este pequeño elemento de apertura, de sentido humorístico, contrasta con el conjunto de la obra al establecer un campo de relación extramusical. En este caso, el ambiente bullicioso que habitualmente acogía este tipo de danzas de salón y, a su vez, la acción acústica que antecede el momento de arranque de una orquesta, sea esta sinfónica, típica o de charanga. El clímax de este efecto evocador, y de aleatoriedad controlada, queda marcado al final de este pequeño momento con un irónico toque de baqueta, «*(como batuta de director)*», que el intérprete debe percutir sobre la madera del piano (ejemplo 50).

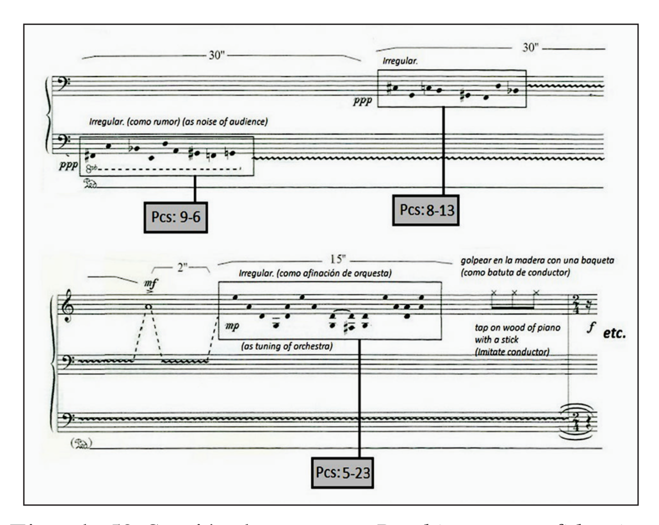
Este efecto conlleva en sí mismo un vínculo intertextual sugerente, y además de situarse en un discurso de sentido irónico expectante, incorpora al texto propiamente musical de la pieza un recurso extrínseco a su estructura interna y su discurso estilístico, a manera de cita[15]

[13] La orquesta típica cubana, conocida también como «orquesta de viento», tuvo su mayor auge a mediados del siglo XIX. Constaba de dos o tres clarinetes en *do*, dos violines, un contrabajo, cornetín o trompeta, un trombón de pistones o de cilindros, un figle o bombardino, timbales y güiro.

[14] La charanga francesa aflora a principios del siglo XX y su formación instrumental consta de: una flauta de cinco llaves, un clarinete en *do* (de uso ocasional), uno o dos violines, un piano, un contrabajo, pailas cubanas y güiro.

[15] De acuerdo con las categorías intertextuales planteadas por Ogas en su ya citado trabajo «El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura» (2011), la «cita» se asume en el marco de mi análisis como: tipología de relación intertextual de copresencia explícita. Radica en el uso literal del fragmento de una obra en otra. Puede llegar a conformar el material temático de toda una obra o, por el contrario, solo un fragmento de la misma. Con ella el compositor

o efecto introductorio. El uso de este recurso de intertextualidad exomusical, identificado en las teorías intertextuales como lema,[16] sugiere en este caso la inmersión del oyente en un espacio divergente; un espacio cultural (simbólico) de interacción y disfrute que va más allá de la formalidad habitual de un auditorium. Este recurso opera también como elemento indicador del contenido musical de la pieza al no desvincularse del efecto acústico en sí.



Ejemplo 50. Sección de apertura, *De chismes y confidencias*.

Por una parte, anticipa el eje tónico preponderante de la obra, radicado desde este momento preintroductorio a la altura de *sol*. Ver en el grupo de notas del segundo sistema la relación de bordadura que se produce sobre el referido eje tónico *(sol-fa#-sol)*, dentro de un contexto tonal que subraya la relación cíclica de quintas justas *(mi-la-re-sol)*, como referencia icónica a la afinación de las cuerdas al aire del violín. Otro elemento indicador de este comportamiento se da entre las notas de apertura y cierre del primer grupo de notas del ejemplo, que marcan entre sí una relación cadencial de tipo VII-I.

---

inserta en su obra fragmentos del patrimonio musical a modo de icono, el cual es modificado al interactuar con el resto de signos que integran el discurso sonoro. Como icono, suele asociarse con una marca estilística o un símbolo, es decir, una relación producto de determinadas construcciones culturales.

[16] Siguiendo las coordenadas de Ogas, el «lema» se comprende, por su parte, como: tipología de relación intertextual de copresencia explícita. Es un tipo de cita breve, generalmente conocida, que se utiliza para iniciar una obra o fragmento de esta. Su contenido trascendente despliega un espacio simbólico en interacción con el contenido textual (sonoro) de la obra. Puede aparecer como verso, frase literaria, grabado, imagen de vídeo, diapositiva o instalación, introduciendo una realidad discursiva diferente a la del ámbito propiamente musical.

	A Introducción Paseo	B **1er. Danzón**	A Introducción Paseo	C **2do. Danzón**	A Introducción Paseo	D **3er. Danzón** Montuno (Son)
	II: 8 cc. :II	II: 8 cc. :II	II: 8 cc. :II	II: 16 cc. :II	II: 8 cc. :II	a gusto
	Figurativo rítmico	Figurativo rítmico (de tendencia virtuosa)	Figurativo rítmico	Cantábile lento	Figurativo rítmico	Segmentado bailable (con tendencia a la Improvisación)
Orquesta Típica	Tutti	Clarinete o (Trío - Clarinetes)	Tutti	Violines o (Trío - Metales)	Tutti	
Charanga Francesa	Tutti	Violín	Tutti	Flauta	Tutti	Piano

Esquema 8. Modelo estructural arquetipo del danzón tradicional cubano.

		A Introducción Paseo	**B** **1er. Danzón**	**A** Introducción Paseo	**C** **2do. Danzón**	**A** Introducción Paseo	**D** **3er. Danzón** Montuno (Son)
	Performance Aleatorio Efecto de rumor y afinación de orquesta	II: 8 cc. :II	II: 8 cc. :II	II: 8 cc. :II	36 cc.	II: 8 cc. :II	65 cc.
		Figurativo rítmico	Figurativo rítmico (de tendencia virtuosa)	Figurativo rítmico	Cantábile lírico	Figurativo rítmico	Segmentado bailable (semeja pasaje de improvisación) Tumbao sonero (sincopado)
Piano (Textura que evoca)	Tremolante	Homofónica: Tutti orq.	Polifónica: Trío Homof.: Solista	Homofónica: Tutti orq.	Homof. / Polif.: Solista /Trío Homof.: Trío	Homofónica: Tutti orq.	Homof.: Solista Homof.: Tutti orq.

Esquema 9. Estructura de *De chismes y confidencias.*

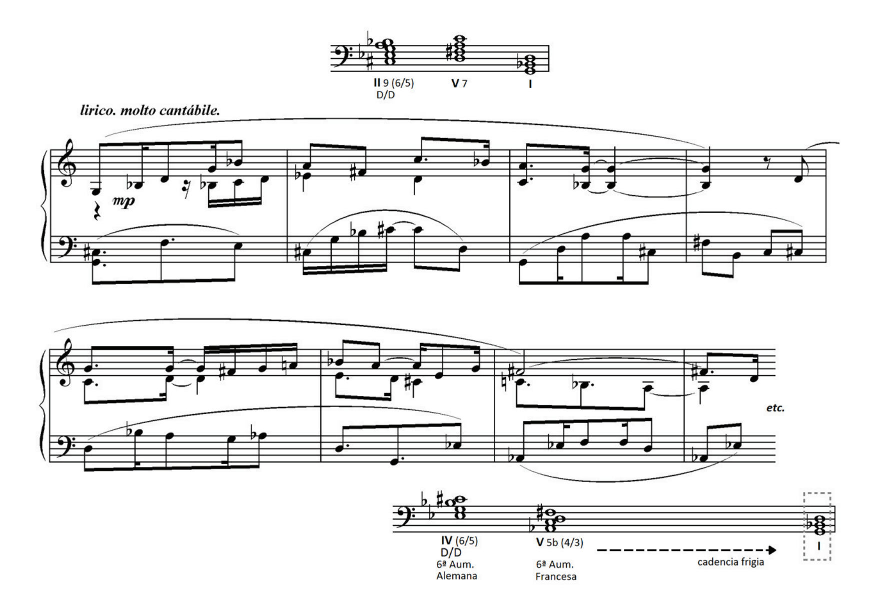
Por otra parte, el fragmento advierte también sobre el contenido cromático de la pieza, al hacer uso de las doce alturas de sonidos del sistema diatónico, aunque alejada de cualquier intención serial o dodecafónica. Téngase en cuenta también el vector interválico que revelan sus tres conjuntos de sonidos o pitch class set, con predominio de segundas y terceras mayores/menores, y cuartas y quintas justas/aumentadas o disminuidas: PCS: 9-6 (VI: 686763), PCS: 8-13 (VI: 556453) y PCS: 5-23 (VI: 132130). De ahí el uso recurrente de estructuras de acordes por terceras o tríadas con notas agregadas o incompletos, y relaciones poliarmónicas y politonales/modales, así como pequeños clústers diatónicos y cromáticos.

De vuelta a la relación comparativa entre el comportamiento estructural del danzón de Orozco y el modelo arquetipo de su referente genérico tradicional, se reconoce con claridad lo que Gonzalo Romeu advierte como «rigurosa obediencia al reglamento formal del danzón».[17] En su alusión estilística del género, Orozco suma al tradicional número simétrico de compases, prácticamente invariable, la dinámica contrastante de texturas, densidades tímbricas y temas propios de estilo danzonero, sin dejar de reflejar por esta razón el singular sello irónico que caracteriza su personal discurso.

El primer danzón (sección B) se define por un primer momento polifónico de tres voces, y otro segundo momento homofónico con figuraciones rápidas de fusas, de tendencia virtuosa; el segundo danzón (sección C), lo hace en un primer momento con una factura homófona/polifónica de carácter más lírico y distendido, dejando para el segundo momento el efecto de densidad que provoca la nueva textura acordal. En esta sección C emerge, con una amplitud mayor a la de cualquier otro momento de la pieza, el índice estilístico por antonomasia del género, el patrón rítmico conocido como «cinquillo cubano», corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea, y su derivado toque de

[17] Gonzalo Romeu: «[...] El danzón cubano contemporáneo *De chismes y confidencias*, de Keyla Orozco, simpática obra concebida en rigurosa obediencia al reglamento formal del danzón irrumpe como una explosión fabulosa en el contexto predominante de este disco [CD *Impresiones*, 2001]. Precedida de un "ambiente introductorio" que reproduce el murmullo habitual de una sala de conciertos, la afinación de la orquesta y tres golpes de batuta del director en el atril dados por el director en reclamo de ¡silencio y atiendan todos!, se inicia una peculiar trama, construida sobre un sistema armónico de gravitación tonal con notas agregadas y eludidas, poliacordes y algunas pequeñas "irreverencias". Y es que Keyla Orozco no habla en su música del lenguaje de lo viejo sino de lo nuevo. El aliento y las evocaciones son genuinos. Su montuno, lleno de sabrosura y advocación sonera, muestra que sabe... que sabe mucho de la música patrimonial de Cuba y de lo que los viejos compositores populares querían decir con ella». Notas al CD: *Impresiones*, México, Caibarién Production, 2001.

cáscara,[18] corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea, cuatro corcheas (ejemplo 51).



Ejemplo 51. Segundo danzón, sección C, *De chismes y confidencias,* cc. 22-29.
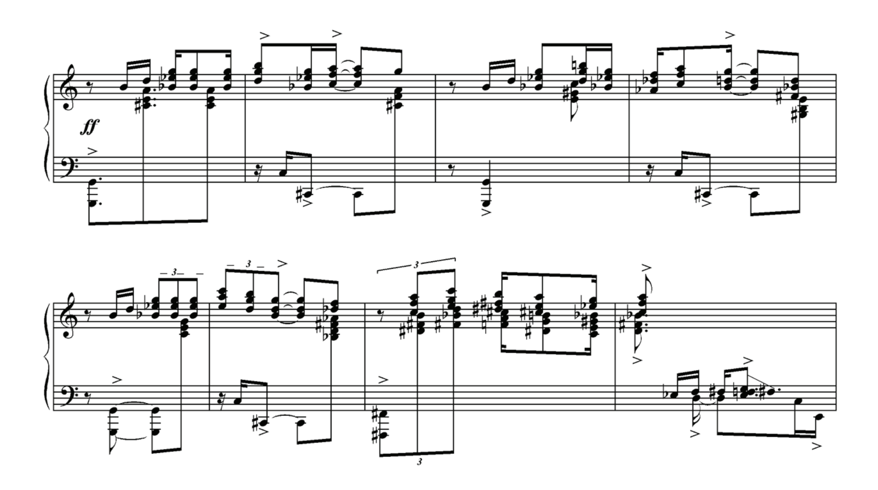
En este fragmento (ejemplo 51) destacan también algunos de los recursos armónicos y cromáticos comentados anteriormente. Los compases 23 y 24 revelan la incidencia de cruces y anticipaciones de notas como componentes de complejidad dentro de una clara conducción de acordes cadenciales (DD: II9 [6/5]/V/I), con tónica *sol*, en textura homofónica de subyacente polifonía. Por su parte, los compases del 27 al 29 revelan, dentro de esa misma dinámica de cruces y anticipaciones, acordes tonales de interés como los de sexta alemana (DD: IV [6/5] y sexta francesa V5b [4/3]). Adviértase que en esta conducción cadencial la nota *lab* (bII) del bajo sobresale como referente modal frigio.

La sección del tercer danzón o montuno[19] ofrece una nueva gama de episodios relacionados con el sentido sincopado del son, género con

[18] La cáscara es el patrón rítmico que se ejecuta con baquetas en el cuerpo metálico (caja de resonancia) de las pailas o timbales cubanos. Su figuración rítmica funciona, a modo de marcha reiterativa, como regulador básico del tempo del danzón cubano.

[19] Más que referirse a una tipología específica de son (son-montuno), el término montuno refiere aquí a la sección climática que se produce en las piezas músico--bailables (sones y otros géneros derivados) como momento que propicia el goce

el que tradicionalmente comenzó a cruzarse el danzón en su última sección o parte. El punto álgido de este momento, que alude la factura pianística y el carácter improvisador propio de esta sección, aglutina diverso recursos con la finalidad de llevar a un nivel máximo, irónico podría decirse, el gesto estilístico de implicación musical y bailable de la síncopa sonera (ejemplo 52).



Ejemplo 52. Montuno, sección D, *De chismes y confidencias*, cc. 91-98.

Al repasar los golpes rítmico-armónicos que marcan el plano grave o bajo sincopado, puede advertirse que su tendencia transgrede la lógica estándar del patrón sonero. En este estándar el acento sincopado se localiza habitualmente en el último cuarto del primer tiempo del compás, coincidiendo con el paso a contratiempo que marcan los bailadores con cierta gestualidad sensual. Dicho patrón cumple un ciclo reiterativo en el que el tiempo fuerte del compás se retoma como nuevo punto de partida. Sin embargo, el bajo que propone Orozco subvierte la acentuación tradicional al anticipar el desplazamiento sincopado a la tercera semicorchea del primer tiempo del compás, dejando el acento sonero característico en la línea melódica superior de la mano derecha (ver cc. 92 y 94 del ejemplo anterior). Asimismo, fija en la tercera semicorchea del primer tiempo del compás siguiente el que debería

pleno de los bailadores. En dicha sección «se recrea y estiliza un determinado patrón-tumbao con una acentuación específica que rige tanto el ritmo como el fraseo». Su estructura responde a la utilización de «varios estribillos [coro] o uno reiterativo que se distribuye y fragmenta de varias maneras […] [en alternancia] con las inspiraciones del solista, o con las partes mambeadas de los instrumentos de viento» (Casanella, González y Hernández, 2006: 16).

ser el punto de reinicio del ciclo (tiempo fuerte), buscando con ello un máximo de contención gestual (ver cc. 93 y 95 del ejemplo anterior).

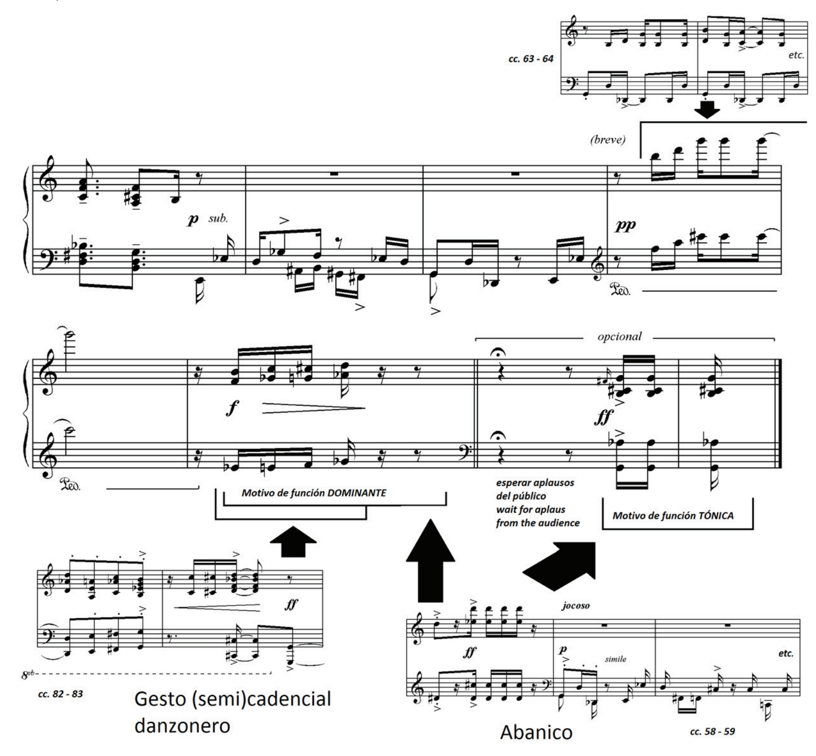
Hay que destacar que el efecto descrito también es potenciado por la compositora desde la suspensión armónica que propone la línea del bajo (I-#IV-I), lo que busca evitar, de cierta manera, el tipo de progresión tradicional del son montuno (I-IV-V-IV-I); todo ello impregnado de una factura de acordes mayores y aumentados paralelos que, en esencia, cumplen el objetivo de renovar el sentido tonal danzonero tradicional.

Como suele suceder en gran parte de las creaciones musicales, el momento conclusivo de esta pieza engloba, a manera de síntesis, un significativo rango de recursos estilísticos y genéricos propios de la obra. En sus siete compases y medio (ejemplo 53) prevalece aún el centro tónico *sol* con recurrentes expansiones tonales: uso incisivo del intervalo tritono, notas agregadas y efectos cromáticos superpuestos, yuxtapuestos y paralelos. A nivel logístico o estructural se retoman elementos motívicos significativos como: el tumbao utilizado anteriormente como recurso introductorio del tercer danzón o montuno (ver cc. 103, 104 y 105 del ejemplo 53), el motivo de apertura del primer tema de esta misma parte (ver cc. 106 y 107, ej. 53) y el motivo de partida de toda la obra, presentado como *ritornelo* o sección A (ver c. 108, ej. 53).

Por otra parte, en los tres últimos compases del ejemplo 53, la cadencia final de la obra, la compositora se acoge a recursos cadenciales tópicos del género danzonero, subrayando de esta forma su intencional alusión estilística. El motivo entendido dentro de este instante cadencial como núcleo o «acorde» de función dominante (c. 108, ej. 53) responde al tipo de gesto utilizado en el danzón con igual función, donde, además de resaltar su característica progresión cromática ascendente hacia la dominante, destaca como elemento de tensión su ritmo incitante de figuración rápida. Véase en este mismo sentido el fragmento anexado debajo de dicho motivo, correspondiente a la semicadencia interna de la sección D o montuno. El otro motivo, de función tónica, responde igualmente a la cadencia típica del danzón, con sus tres golpes tónicos distintivos.

La relación de estos dos núcleos cadenciales lleva a resaltar otro de los tópicos del género sugerido por Orozco. En este caso se refiere al toque conocido en el argot de la música popular como «abanico», que se ejecuta en el parche macho (agudo) de las pailas cubanas, compuesto por un *rim-shot* o golpe de aro abierto y un redoble sencillo. Este recurso expresivo, de importante connotación dentro del danzón y el chachachá, no aparece referenciado de forma explícita en la partitura analizada. Sin embargo, su evocación queda sugerida en el

corto silencio de semicorchea que antecede la entrada del tumbao y el inicio de la parte del montuno (ver al final del ej. 53 el fragmento anexado). A nivel expresivo y sintáctico, este momento específico tiene lugar a continuación del gesto de tensión cadencial (semicadencia) que se produce con la unión de los cuatro golpes rítmicos incitantes ya comentados y la reiteración cadencial de una misma nota, en este caso, la dominante.



Ejemplo 53. Montuno, sección D, final de *De chismes y confidencias*, cc. 103-110.

Por último, hay que señalar que este fragmento final constituye también un gesto irónico de la compositora, devenido en distorsión de la previsibilidad conclusiva de la pieza. Antes de los tres toques tónicos finales indicados en la partitura como *opcional*, la autora propone un último recurso lúdico inesperado que provoca la interrupción de los aplausos del público con la ejecución del motivo de cierre o final. En este mismo orden destacan el uso de pausas progresivas intercaladas entre los motivos que conforman esta parte final, para insinuar con ello una descomposición expectante del discurso sonoro, y, finalmente, la disposición dinámica discordante *(decrescendo)* que adjudica la autora

al motivo o núcleo conclusivo de función dominante, cuyo sentido y naturaleza afirmativa se evapora, sigilosamente, exento de gravedad.
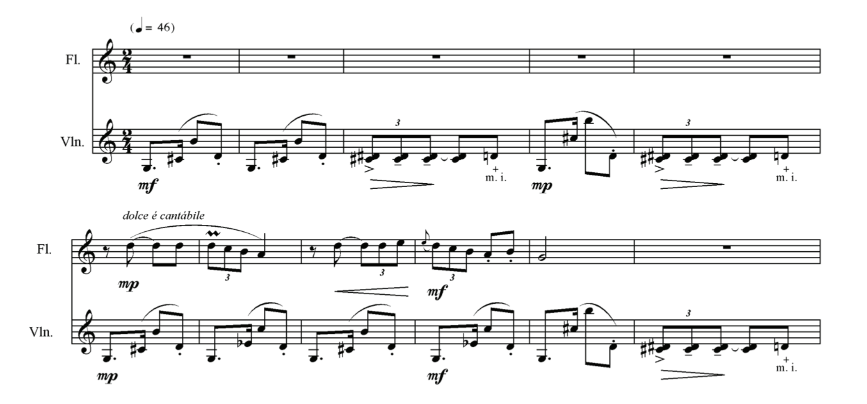
5.2.2. *Eco y espejo* (1994)

La segunda obra a analizar dentro de esta etapa habanera, *Eco y espejo*,[20] se aproxima a una realidad creativa semejante. En este caso, se trata de una suite de cuatro danzas latinoamericanas para dúo de flauta y violín: I «Habanera», II «Samba», III «Tango» y IV «Joropo». Su ideación intercultural tuvo como motivo preferente el Concurso Internacional de Composición René Amengual (1994) de la ciudad de Santiago de Chile. Sin embargo, desde nuestro punto de vista retrospectivo, su interculturalidad representa una evidencia temprana de la diversidad cultural que define actualmente buena parte del discurso de la compositora.

En relación directa con la formulación de sus enunciados, las cuatro piezas del ciclo adoptan, como índice estilístico, los patrones rítmicos tópicos de cada uno de los géneros referidos. En algunos casos estas alusiones genéricas son manejadas desde una lírica nostálgica o dramática, con sutiles matices de sensualidad y humor (I «Habanera» y III «Tango»); en otros, desde un sentido rítmico más festivo, potenciado con la riqueza métrica de los géneros representados (II «Samba» y IV «Joropo»).

El sutil matiz de sensualidad y humor que contiene la danza lírica de «Habanera» resulta fácil de reconocer desde la presentación inicial que hace la línea del violín del patrón rítmico genérico corchea con puntillo-semicorchea-dos corcheas (ejemplo 54). A escasos dos compases de su introducción, el aire cadencioso que sienta dicho patrón rítmico se ve interrumpido por un gesto rítmico de contención, que altera, por una parte, el sentido rítmico acompasado de la danza aludida al imponer un tresillo de corcheas; y, por otra, el curso armónico del bajo, que frena su expansión tónica con dos apoyaturas (superior e inferior) para el V grado de la tonalidad rectora (*sol* mayor).

[20] Audición disponible en sitio web de la compositora <http://www.keylaorozco.com/audio.html>. Última consulta: 29/9/2015.



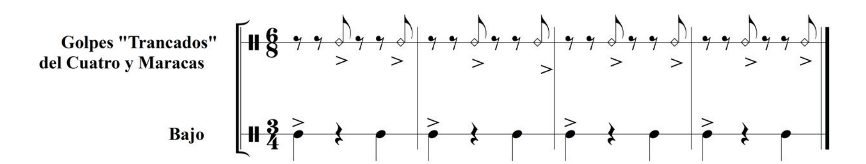
Ejemplo 54. Inicio de la pieza, *Eco y espejo*, «Habanera», cc. 1-11.

Por encima de esta dicotomía sintáctica, la compositora matiza, con cierta ironía, la provocación sensual y humorística del gesto irruptor al recurrir al uso de sutiles efectos de articulación y dinámica. Referente a la articulación la compositora subraya tres momentos concomitantes (ataque, progresión y caída) con indicaciones precisas: acento, *tenuto* y efecto de cuerda pulsada, este último en curiosa aproximación tímbrica y métrica al acento sincopado del son cubano. En lo que se refiere a la dinámica, punto de medular sentido de suspensión, la compositora ironiza con el carácter de irrupción y sorpresa del gesto al aminorar su intensidad, lo que le otorga un sentido discrepante de ingravidez y seducción.

Entre las danzas más rítmicas y festivas de la suite es la número cuatro, «Joropo», la que llama la atención por su rítmica elaborada y alusión genérica. En ella la compositora conforma una compleja estructura rítmica que parece evocar con singular creatividad la riqueza rítmico-acentual de una de las variantes de joropo llanero más características del entorno colombiano-venezolano: el golpe llanero,[21] y dentro de esta, la variante conocida como golpe corrío o corrido. Esta singular variante, de carácter vivo y alegre, se define por el juego simultáneo de metros binarios y ternarios donde «los registros agudos del arpa o «tiples», el cuatro y las maracas suelen mantener una acentuación en valores binarios propia del metro de 6/8, mientras el registro grave del arpa o los repiques eventuales del cuatro y las maracas plantean el metro de 3/4 […]» (Calderón, 2015: 425). Este recurso polimétrico
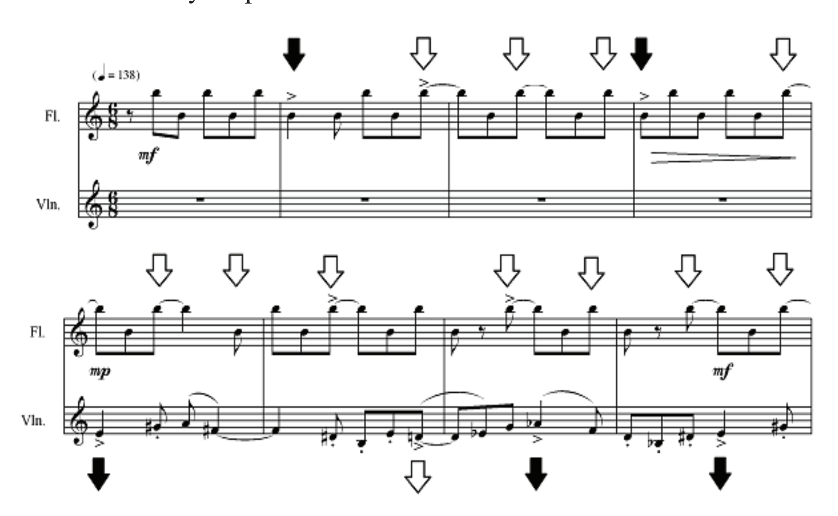
[21] Recuérdese que entre los golpes llaneros más conocidos se encuentran, por ejemplo, el zumba que zumba, la chipola, el gabán, el pajarillo, el seis por derecho, el seis numerao, la guacharaca, la periquera, el nuevo callao, el san rafael, el carnaval o la quirpa.

ofrece como clave o sistema de acentuación de referencia la siguiente combinación (ejemplo 55).



Ejemplo 55. Clave rítmica del golpe corrido (Calderón, 2015: 431).

La alusión de joropo que ofrece Orozco en la última danza de su suite *Eco y espejo* funde en diferentes niveles la característica polimetría (binaria/ternaria) de este género, oriundo de la cuenca central del Orinoco. En su propuesta alusiva coexisten sucesiva y simultáneamente los patrones rítmico-acentuales que se sincronizan en la trama sonora del género en cuestión. Véase en el ejemplo 56 los compases introductorios y de presentación inicial del tema.
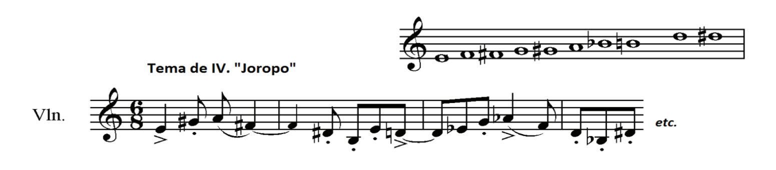


Ejemplo 56. Comportamiento rítmico-acentual polimétrico, *Eco y espejo*, IV «Joropo», cc. 1-8.
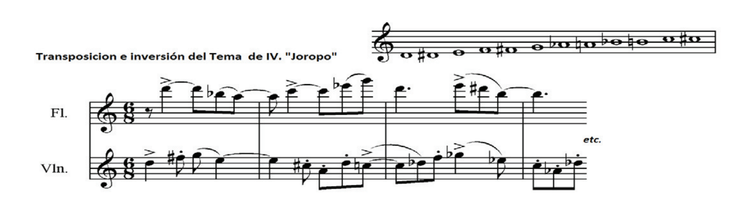
Los primeros cuatro compases de este ejemplo, atribuidos únicamente a la flauta, muestran en su articulación rítmico-acentual y fraseo la mixtura de los comportamientos polimétricos antes mencionados. Por una parte, destacan las acentuaciones en tiempo fuerte de los golpes característicos de los bajos del arpa (métrica ternaria) en la clave rítmica del golpe corrido, identificado en nuestro ejemplo con las flechas de color negro; y por otra, las acentuaciones de los golpes

«trancados» del cuatro y las maracas (métrica binaria) que se localizan en la tercera y última corchea del compás, identificado aquí con las flechas de color blanco. A partir del quinto compás, el comportamiento aludido se redistribuye con la entrada del violín, dejando a este instrumento la función métrica ternaria. Curiosamente, en la segunda mitad del compás siete la localización del golpe de bajo en tiempo fuerte (ternario) se desplaza significativamente, ofreciendo con ello una nueva y creativa posibilidad de realización. Todo ello da como resultado una imbricación que, en solo ocho compases, evidencia el nivel estimable de la alusión creativa que hace Orozco del joropo llanero, al tiempo que muestra el relieve de sus conocimientos iniciales de la música tradicional latinoamericana y su joven potencial compositivo.

Otro rasgo a destacar en el total de danzas que conforman esta suite es su diáfana concepción formal, asentada en principios binarios y ternarios (I A-A' // II A-B-A'// III A-B y IV A-B-A') de comportamiento tonal. Sin embargo, su disposición de alturas muestra el interés creciente de la compositora por la extensión y complejidad cromática, en proporción con elaborados despliegues de texturas polifónicas. Nótese en este sentido lo que sucede con el tema del «Joropo», cuyas notas congregan diez sonidos cromáticos (ejemplo 57 a), o mejor aún, la suma resultante de una de las transposiciones del tema original de esta danza (parte del violín) con la imitación en *stretto* de su inversión (parte de la flauta) (ejemplo 57 b). Este último recurso vertebra la sección intermedia o de desarrollo de la pieza IV a través de una secuencia paralela que cumple un tradicional ciclo de quintas justas.



a) Tema, cc. 5-8.



b) Transposición e inversión del tema en *stretto*, cc. 19-22.
Ejemplo 57. IV «Joropo», *Eco y espejo*.

5.3. Período holandés

El mundo sonoro formalizado por Orozco Alemán en su etapa habanera, donde destaca también su obra coral *Soneto para un son* (1995), experimenta un amplio despliegue tras su salida de la Isla. Confrontar el número de obras realizadas en una y otra etapa (La Habana y Holanda) resulta indispensable para comprender una afirmación como esta: «Para mí fue una gran oportunidad llegar a Holanda, el país de la música contemporánea. […] Nunca había compuesto tanta música como en ese tiempo» (2014).

A sus diecisiete años y medio de residencia en Holanda (1995-2013) el catálogo de obras de la compositora santiaguera muestra un singular progreso en volumen y diversidad. En esta segunda etapa, con 28 obras realizadas, se triplica prácticamente la cantidad de creaciones con respecto a sus años de iniciación en La Habana. Sin embargo, teniendo en cuenta el equivalente notable entre el número de obras y años de ambas etapa (Cuba: 10 obras en 5 años/Holanda: 28 obras en 17 años), es en realidad la expansión y la diversidad estilísticas que presentan sus obras holandesas las que marcan un progreso diferenciador (gráfico 11).

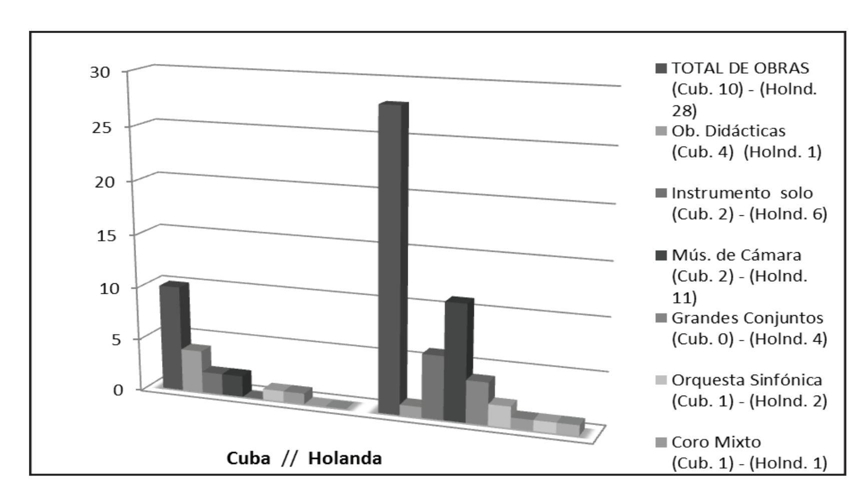


Gráfico 11. Obras del catálogo de K. Orozco compuestas en Cuba (1989 a 1995) y Holanda (1996-2013).

Motivada, en gran medida, por el incentivo que el maestro Loevendie le inculcó hacia el uso «de ensambles raros y modernos», como «reto de aprendizaje, intuición e imaginación» (ídem), Orozco logra desarrollar en su etapa holandesa un número de obras significativo dentro de su catálogo. Téngase en cuenta que a sus dos obras de cámara

realizadas en La Habana se contraponen en la actualidad once creaciones para diversas formaciones camerísticas. Entre estas destacan singulares combinaciones como el dúo para violín y recorder *Del tres y el dos* (2007), el cuarteto de trompetas *El cuadrado* (1999), el quinteto de percusión *XXI@slag-werkers.nl.etc.com* y otros conjuntos de hasta once intérpretes con especial inserción de diversos instrumentos de percusión cubana y universal.

Asimismo, su catálogo muestra una incidencia significativa hacia las obras a solo, con utilización de instrumentos como el clarinete bajo, en *Estudio del pajarillo* (2007), el arpa en *Arpa*, o la marimba en *Marimba del Júcaro Amarillo* (2013); además de la inclusión de una obra para recorder y electrónica en vivo, *Maní eléctrico* (2003-2005). Como novedad de estos últimos años aparecen las obras para grandes conjuntos instrumentales, entre los que resalta una orquesta de 33 flautas (*Flutemos/Flauteamus*) y una *big band* de 26 músicos con bailador de tap (*Met de schoenen*).

Para iniciar el periplo compositivo de Orozco en estos años europeos se han seleccionado las obras *Arpa* y *Maní eléctrico* como referentes del diálogo creativo entre su personal modo composicional, su tradición musical originaria y el medio moderno holandés. Estas dos piezas muestran maneras diferentes de acercamiento, apropiación y recreación de nuevas y pasadas experiencias. La primera de ellas, concebida para un instrumento nada habitual dentro del entorno de las obras para instrumento solo en Cuba, el arpa; y la segunda, para flauta dulce y electrónica en vivo, como parodia[22] de un popular son-pregón del patrimonio musical cubano.

5.3.1. *Arpa* (1998)

Arpa[23] es una obra de definido carácter rítmico que se ubica en las antípodas del perfil lírico y romántico tradicional del instrumento homónimo. En ella Orozco traza visibles deudas con el contexto experimental y creativo brotado en torno al arpa en el último siglo, donde sobresalen obras como: *Sequenza II* (1963) de L. Berio; *L'addio a Trachis* (1980)

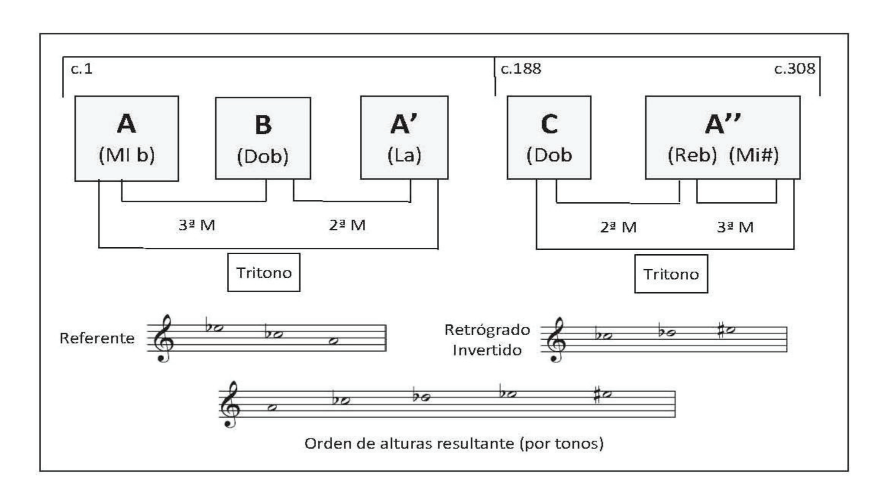
[22] De acuerdo con las citadas tipologías intertextuales de Ogas, la «parodia» refiere en mi análisis a: una tipología de relación intertextual de derivación por transformación. Consiste en la imitación de elementos distintivos de un estilo o género musical reconocido, generalmente desde un sentido caricaturesco. Su finalidad fundamental consiste en acentuar la relación entre el texto sonoro antiguo (canonizado) y el moderno.

[23] Audición disponible en sitio web de la compositora <http://www.keylaorozco.com/audio.html>.) Última consulta: 29/9/2015.

de S. Sciarrino; *Bariolage* (1992) de E. Carter; o la humorística *Bugs (Mosquito Massacre)* (2003) de Paul Patterson, entre otras.

Motivada entre sus nuevas y pasadas experiencias composicionales, la obra unifica la búsqueda experimental de timbres y estructuras sonoras con tradicionales rasgos musicales del ámbito popular sonero. Su estructura se define por una dinámica reiterativa de tradicional forma rondó, en la cual los juegos de recursos texturales y tímbricos, como los *pizzicati* bartokianos o los golpes percutidos en la caja de resonancia del instrumento, ayudan a conformar una lógica de continuidad provocadora. A esto se suma, como rasgo determinante, una disposición armónica estructural de simetría singular.

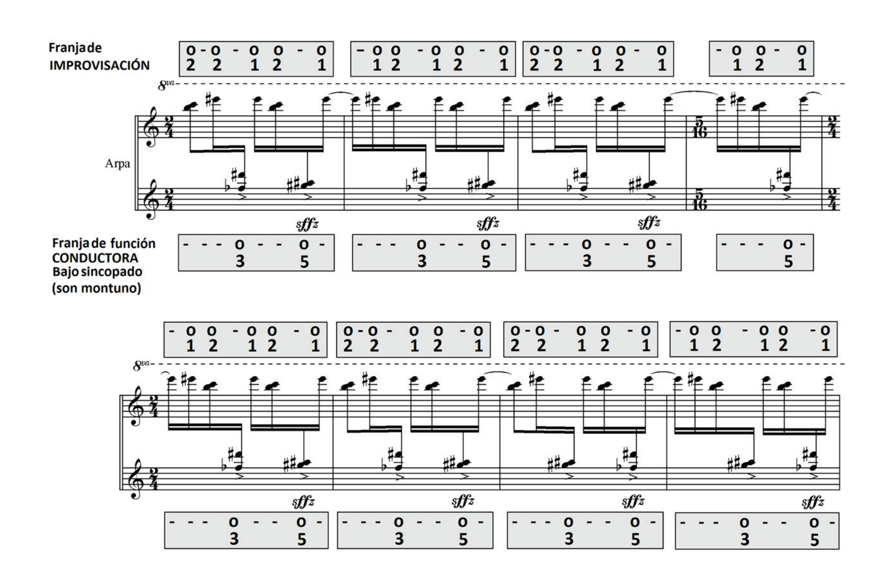
La obra se estructura simétricamente sobre la tonicalización de diferentes sonidos en cada una de sus cinco partes (A-B-A'-C-A"), revelados desde una factura rítmica predominante. Su equilibrio responde a un diseño interválico de tercera mayor y segunda mayor, además del intervalo tritono como margen estructural aglutinador. Hacia el segundo momento de la obra este principio pasa a ser retrogradado y transpuesto (esquema 10), y como puede apreciarse, su organización de alturas resultante revela una sucesión escalística por tonos enteros. Sin embargo, la localización de esta estructura de dos partes en la propuesta estructural de la obra sugiere también una disposición regular desde un punto de vista simétrico tradicional que, al menos en apariencia (número de compases), parece plegarse a un principio de proporción áurea. Téngase en cuenta que la división en dos partes a la que se hace referencia tiene lugar en el compás 188, siendo la cifra de 190.35 el margen estricto que marca la sección áurea con respecto al número total de compases de la obra, 308.



Esquema 10. Estructura y sintaxis, *Arpa*.

A nivel holístico la obra plantea una dinámica recurrente de cambios de compases y métrica, intensificados a niveles que conducen a relacionarle con cierto influjo stravinskiano. Uno de los momentos de mayor actividad en este sentido se da en la sección C, con 23 cambios en 73 compases (2/4-3/4-2/4-7/8-2/4-5/8-2/4-7/8-3/8, etc.). Por otra parte, los momentos de mayor estabilidad métrica de la obra revelan la incidencia de rasgos estilísticos propios del son cubano, a modo de alusión intertextual. Estos rasgos emergen desde el principio de la obra para establecerse como marca estilística sonera. Sin embargo, a medida que los cambios métricos van intensificándose su regularidad aparente desaparece.

Uno de los momentos de cristalización de estos rasgos estilísticos soneros se emplaza a pocos compases del final de la obra, a modo de recurso climático. Su recodificación permite reconocer la superposición e interacción de las «franjas tímbrico-funcionales» que Argeliers León advierte en el repertorio sonero y en diferentes complejos y conjuntos instrumentales cubanos.[24] De sus tres comportamientos tipológicos Orozco desarrolla la superposición de dos como recurso climático y de alusión estilística (ejemplo 58); una de función conductora, ubicada en el pentagrama inferior (mano izquierda); y otra, de función improvisatoria, en el pentagrama superior (mano derecha).



Ejemplo 58. Comportamiento de franjas, *Arpa*, cc. 285-292.

[24] Véase nota 11, p. 122, del presente trabajo.

La franja de función conductora, reconocida también como línea temporal o guía metrorrítmica *conductora*, se afinca en este fragmento sobre un patrón fijo convertido en elemento rector, tal como sucede en la música cubana. Su modelo de comportamiento rítmico y acentual se define aquí con el inconfundible bajo sincopado del son montuno. Es su acento métrico en la última semicorchea del primer tiempo del compás (2/4), y la segunda del tiempo restante, el rasgo que le identifica junto a una característica alternancia de tres y cinco pulsaciones. A modo de contraste provocador Orozco rompe el equilibrio de esta secuencia metrorrítmica y climática con la inserción de un único compás irregular de 5/16 (c. 288 del ejemplo 58), dejando en evidencia el predominio estético de métrica oscilante que define la obra en su gran totalidad.

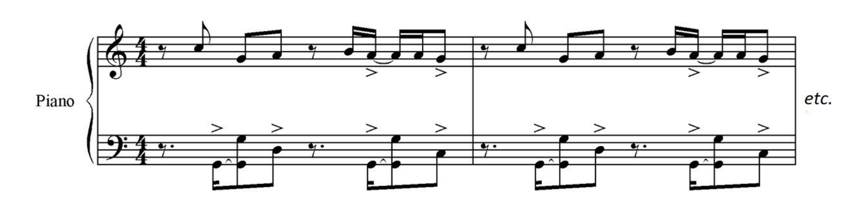
Por otra parte, la franja o línea de improvisación exhibe un discurso más figurativo. Su alternancia de figuras rítmicas, de una y dos pulsaciones, presenta una disposición irregular de mayor libertad creativa. Si bien es cierto que su dinámica de comportamientos se centra únicamente en la alternancia de dos patrones específicos (2-2-1-2-1 y 1-2-1-2-1). A pesar de no representar un rasgo determinante dentro del contexto estético académico, la localización de esta franja de improvisación en el plano agudo confirma, en parte, el vínculo estilístico de la pieza con el entorno musical tradicional y popular de la Isla, como herencia estética creativa euroccidental. Y es que a diferencia de este tipo de disposición músico-funcional, la concepción estética africana localiza dicha franja en el plano tímbrico grave de sus combinaciones instrumentales de tendencia funcional rítmica, tal como sucede en los conjuntos de tambores batá, iyesá, biankomeko, entre otros.

5.3.2. *Maní eléctrico* (2003)
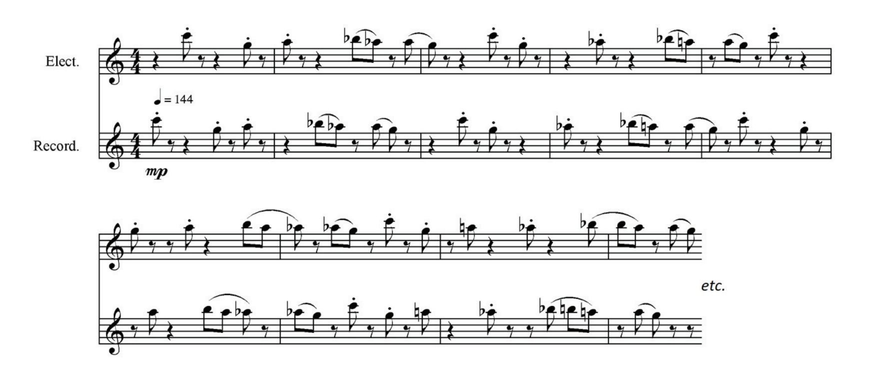
Un modo diferente de apropiación creativa se evidencia en la obra *Maní eléctrico*.[25] En esta segunda pieza para flauta dulce alto (modelo barroco) y electrónica en vivo, el punto de referencia lo ofrece su título de trasfondo lúdico e irónico, al contraponer en un mismo rótulo dos realidades divergentes. De una parte, un fragmento icónico del patrimonio musical cubano, el popular son-pregón de Moisés Simons *El manisero*; y de otra, el referente de una modernidad automatizada –*eléctrico*– como medio diferente de procesamiento acústico, creativo y simbólico.

[25] Audición disponible en sitio web de la compositora <http://www.keylaorozco.com/audio.html>. Última consulta: 29/9/2015.

La base del material temático de la obra se afinca, a modo de marca estilística, en una cita del motivo reiterativo o tumbao del famoso son-pregón (ejemplo 59). Sin embargo, la presentación de este gesto estilístico sonero se impone desde un inicio impregnada de cierta caricaturización paródica. Al hibridar algunos de sus elementos estilísticos distintivos (disposición métrica sincopada, función rítmica estabilizadora o conductora y sentido armónico tonal), Orozco recodifica la cita canónica a través de la variación rítmica y cromática, la redistribución cambiante dentro del espacio temporal y la intensificación de un tratamiento polifónico de base electrónica, este último, a partir de recursos como el *delay*, el *reverd* o la reproducción de una misma línea melódica en dos y tres voces simultáneas (ejemplo 60).



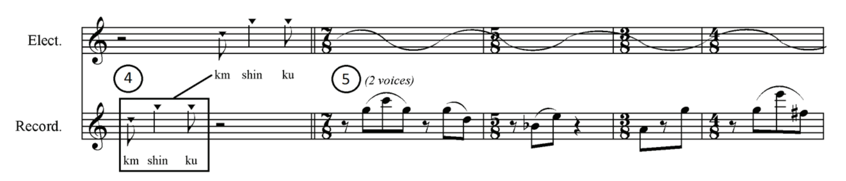
Ejemplo 59. Patrón reiterativo o tumbao de *El manisero* de Moisés Simons (transcripción del autor, con transposición a *do* mayor).



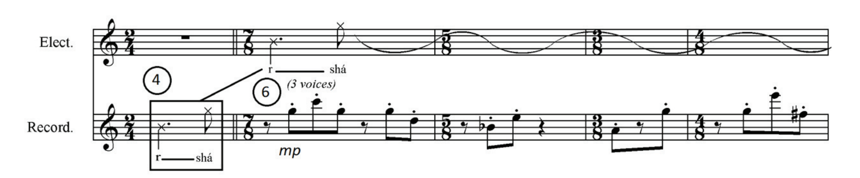
Ejemplo 60. Recodificación del patrón reiterativo o tumbao de *El manisero*, *Maní eléctrico*, p. 4.

En sus variaciones motívicas sucesivas la compositora subraya el carácter paródico de su diálogo entre tradición y modernidad tecnológica. Al mismo tiempo que se acoge a recursos estilísticos de arraigado acento sonero, con la inclusión inesperada de efectos vocales percutidos. La mayoría de estos efectos, reconocidos dentro del discurso de la obra como franja metrorrítmica conductora, aluden de forma caricaturesca a timbres característicos del conjunto instrumental

sonero, imitando icónicamente el sonido de maracas (ejemplo 61 a), güiros (ejemplo 61 b), cencerros y tambores.

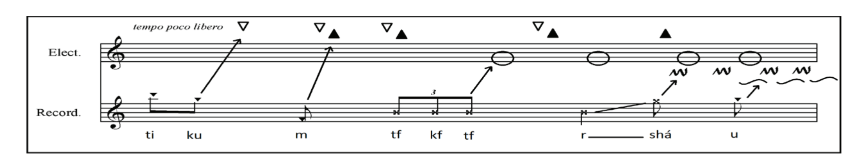


a) Efecto vocal percutido de maracas, p. 6.



b) Efecto vocal percutido de güiro, pp. 6 y 7.
Ejemplo 61. *Maní eléctrico*.

El punto culminante de este juego rítmico-tímbrico se alcanza en el momento climático de la obra, cuando los efectos vocales prevalecen con criterios relativos de azar e improvisación, sujetos a indicaciones precisas de estilo y referencias de alturas de notas. Su complejidad onomatopéyica resultante, derivada de la interacción de la voz y la electrónica, incrementa notablemente a medida que la acumulación de los diversos efectos da lugar a una textura de densidad progresiva y heterofónica (ejemplo 62); una expansión de recursos y sistema de relaciones sígnicas que, llegado a este clímax de ocurrencia, parece advertir sobre su diálogo intencional entre pasado y presente, origen y destino.



Ejemplo 62. Momento climático, *Maní eléctrico*, p. 9.

5.3.3 Nengones orozquianos

Una profundización mayor en ese sentido dialógico de tradición, modernidad, culturas y contextos temporales antes aludidos es la que

muestran sus obras ligadas al mundo primigenio del son cubano; más específicamente al entorno de tipos inusitados y poco conocidos de sones como los denominados *nengones*, ubicados desde el siglo XIX en zonas de gran significación cultural como la del río Cauto o la Sierra Maestra, al extremo oriental de Cuba. Esta modalidad singular de cantares y bailes rurales-urbanos, popularizada en el siglo de las guerras independentistas cubanas, es reconocida por su padre desde la musicología como manifestaciones cuya: «[…] naturaleza de […] estructuras y […] contexto histórico establecen estados de transición variables, […] al mismo tiempo [que] son una fuente derivada de extraordinaria importancia en conformaciones genéricas fundamentales de Cuba (aún cuando su génesis y características singulares se han desconocido por mucho tiempo)» (Orozco González, 1992: 167).

El vínculo de la joven compositora con este ámbito musical patrimonial, convertido en vivencias y códigos culturales característicos de su entorno familiar, marca de forma explícita el registro sonoro y cultural de algunas de sus obras recientes. Valga mencionar, entre otros ejemplos, el dúo de percusión *Para ti nengón*, dedicado en gran parte a su padre como «fuente "indirecta y profunda" de inspiración con su Antología Integral del Son» (Orozco Alemán, 1998);[26] y el grupo de piezas *Nengón transformation 1*, *2* y *3*, para instrumentos a solo, y *4*, para trío de viento madera, basadas en el tema *Nengón de changüí* incluido en el álbum *¡Ahora sí!, changüí y cumbancha*, producido igualmente por su padre en los años ochenta del siglo pasado.

El caso específico del LD *Familia Valera Miranda. Antología integral del son*, de 1987, es de destacar por su significación. Esta es una obra musicológica de carácter científico e histórico-cultural desarrollada por Danilo Orozco en torno a una familia centenaria afincada en el municipio montañoso de San Luis, provincia de Santiago de Cuba, que es considerada en toda la región americana como investigación capital en los estudios sobre la música cubana. Dicha investigación fue resultado de una ardua labor y grabación *in situ* que, al decir de su autor:

> Es un mínimo panorama de singulares manera de estructuración, de formas climáticas y de contraste de excepcional trascendencia, que junto a una también singular conformación histórica revelan algo de la significación cultural integradora de lo sonero, de su potente proyección musical múltiple y de su condición-reflejo por excelencia de posibles tendencias creativas más generales en lo cubano, todo lo cual prosigue hoy desarrollo sin perder su esencia generatriz (Orozco González, 1987).

[26] Texto incluido en la dedicatoria de la partitura de *Para ti nengón*.

Keyla Orozco vuelve la atención a la obra valiosa de su padre motivada por el redescubrimiento de la música tradicional cubana que le propició el distanciamiento de su periplo diaspórico, así como el encuentro inesperado en Holanda de un grupo de personas interesadas por la música de la Isla. «En ese momento [reconoce la compositora] empecé a querer saber muchas más cosas y me di cuenta de que tenía un tesoro escondido con la obra de mi papá» (2014).

La génesis de estas obras soneras parecen vincularse a los recuerdos de la compositora de su infancia en Santiago de Cuba, junto a la familia:

> Cuando mi papá estaba con su trabajo de los nengones de la Sierra Maestra y su tesis doctoral en Alemania mis hermanos y yo éramos unos niños. Él nunca tuvo un estudio donde trabajar, lo hacía todo en la sala de la casa. Nosotros no podíamos dormir bien porque la luz de la sala llegaba a los cuartos y él se pasaba las madrugadas completas dándole a la tecla de su grabadorita para atrás y para adelante: chik, chik, chik. Tuvo una época en la que tú nada más que oías: kin ki kin cu kin, kin ki kin cu kin… Nos acostumbramos a dormir así. […] Yo no sabía lo que él estaba haciendo, solamente escuchaba. Me daba cuenta que no entendía nada de sus comentarios sobre todo aquello. Sin embargo, con el paso de los años, me he percatado que aprehendí intuitivamente de todo ese mundo más de lo que creía (ídem).
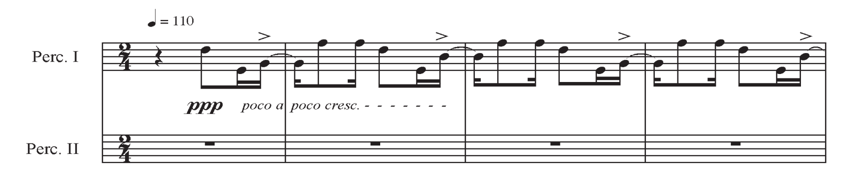
5.3.3.1. *Para ti nengón* (1998)

La primera de las obras citadas de la compositora, *Para ti nengón*,[27] gravita en torno a diferentes tipos o variantes estilísticas de nengones, apoyada sobre un criterio tímbrico percutido contrastante. La pieza inaugural de su ciclo de cuatro, identificada en el orden instrumental con el uso de diez cajas chinas *(wood blocks)*, se sustenta en el patrón característico de los nengones del Cauto, utilizado a modo de marca estilística o cita intertextual, mientras que la tercera del ciclo lo hace sobre una variante de nengón de changüí, utilizando ocho cencerros *(european cowbells)* y efectos vocales de los propios percusionistas como medio de alusión estilística y desacralización «cuasi/proto y para punzante/sonriente o abiertamente burlesca». Por su parte, las piezas II y IV muestran una tendencia más aglutinadora y polifónica, en la que

[27] Audición disponible en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=Xu9-PbLMVl0> y sitio web de la compositora <http://www.keylaorozco.com/audio.html>. Última consulta: 29/9/2015.

se conforma una mixtura de patrones que incluye los característicos nengones del Cauto, de Changüí y Serrano; esta vez con utilización de dos pares de bongós, una tumbadora y cinco tom toms, en el caso de la pieza II, y, para la última, el total de instrumentos ejecutados por dos percusionistas.
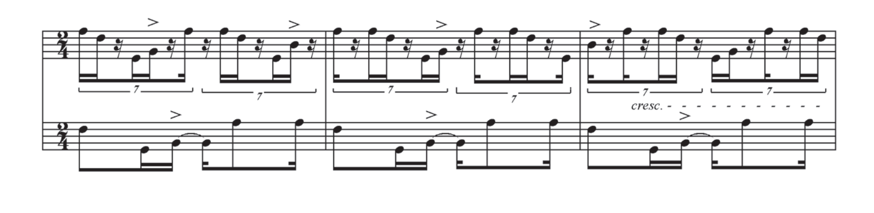
La pieza I abre el discurso estableciendo el patrón característico de los nengones del Cauto (ejemplo 63) como marca estilística y regulador de orden metrorrítmico. Su disposición textural alude icónicamente el distintivo punteo del *tres* cubano; un instrumento de cuerdas pulsadas cuya ejecución de sistemas característicos de acentos, distribuciones y segmentaciones rítmico-melódicas funcionan, a modo de tumbao, como elemento catalizador e interactivo del conjunto sonero desde etapas primigenias.

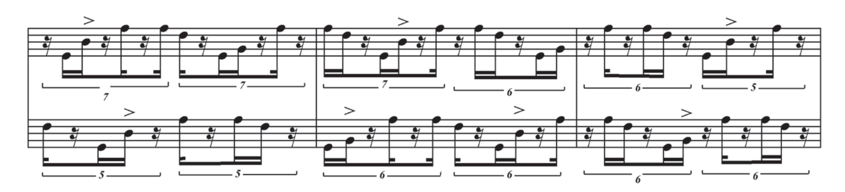


Ejemplo 63. Patrón de nengón del Cauto, «Parte I», *Para ti nengón*, cc. 1-4.

Keyla Orozco enriquece sus alusiones estilísticas a los sones originarios con polirritmias abiertas a complejos procesos de microrrelaciones simultáneas y yuxtapuestas, de manera tal que hace enfrentar el patrón rítmico ancestral con variantes menos simétricas y regulares, forjadas dentro de grupos de cinco, seis y siete semicorcheas. Como consecuencia, su inusual desfase de patrones y distribuciones de acentos subvierte, irónicamente, la métrica constreñida del tradicional equilibrio sonero (ejemplo 64). A esto se une como elemento performático del discurso la gestualidad de los intérpretes cuando golpean al aire el patrón rítmico de referencia con sus diversas variantes.

El momento más irónico del discurso de la obra se concentra hacia la parte III, identificada con el uso de cencerros europeos y efectos vocales los cuales, según precisa la compositora, no deben producirse con empleo de las cuerdas vocales, sino como efectos de aire surgidos desde la garganta (A, Ch, Pss y Kmm). La imprevisibilidad de este recurso, que funciona como sorpresa tímbrica y performática, dinamiza el carácter alusivo, burlesco y de sensualidad contenida que posee la pieza de Keyla Orozco (ejemplo 65). En este sentido resalta la elaboración del patrón sincopado de nengón de changüí, cuya distribución tímbrica de componentes, desplegados por diversos planos instrumentales y polifónicos de la obra, hacen recordar la técnica *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbre) del vienés Anton Webern.





Ejemplo 64. Polirritmia sonera en microrrelaciones, «Parte I», *Para ti nengón,* cc. 72-77.

Ejemplo 65. Distribución tímbrica del patrón nengón de changüí, «Parte III», *Para ti nengón,* cc. 20-28.

En su coordinación intersígnica, de perceptible trasfondo «punzante/sonriente», los efectos vocales empleados aluden al sistema interactivo y complejo del género músico-bailable cubano, precursor de los clásicos sones de la Isla. Sus evocaciones a instrumentos y rasgos estilísticos característicos de los nengones y el hacer sonero popular, como «quejidos, interjecciones y arrastres vocales en función contraste--clímax» (Orozco González, 1987), actúan aquí como recursos icónicos de alusión intertextual sugestiva. En su texto Keyla Orozco transita con ingenio desde los bajos armónicos anticipados (sincopados) que suele realizar la tumbandera o tingotalango,[28] hasta la dimensión músico gestual propiciatoria, de carga sensual extrovertida, que caracteriza la expresión sonera caribeña. Todo ello en constante digresión y conformación polifónica de un patrón rector como marca estilística de ascendencia híbrida sonera de tipo nengón-changüí.

5.3.3.2. *Nengón transformation 1 y 2* (2004)

En el caso de los *Nengón(es) transformation 1,*[29] *2, 3* y *4*, segunda de las obras antes referidas, la relación con el discurso sonero se muestra con notables diferencias en sus intenciones estéticas. La compositora adopta aquí la cita del patrón rítmico-melódico del nengón de changüí, esta vez grabado por el grupo Changüí de Guantánamo, como única referencia explícita intertextual del patrimonio musical cubano. En cada una de las cuatro piezas dicha cita deviene en alusión estilística

[28] La tumbandera, tingotalango o kimbumba es un instrumento cordófono de antecedente africano (principalmente bantú) muy utilizado en los conjuntos de son montuno y otros géneros precursores como el nengón, el changüí o el kiribá. Solía emplearse como bajo rítmico-armónico, y fue sustituido a lo largo de los años por otros instrumentos característicos como la marímbula, la botijuela o el bajo. Se compone de una rama de árbol, utilizada a modo de arco flexible, que se fija a la tierra en uno de sus extremos, mientras del otro lleva atada una cuerda de fibra o cordel que, a su vez, tensa su otra punta a una yagua (corteza de palma) o latón que cubre la parte superior de una cavidad abierta en la tierra, de aproximadamente 40 cm de diámetro y profundidad. Su ejecución se realiza golpeando la cuerda con pequeños palos, o bien pulsándola o frotándola con la mano. Véase Fernando Ortiz: *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. 1, Madrid, Editorial Música Mundana Maqueda S. L., 1996, pp. 404-413. Asimismo, *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba, La Habana,* Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) y Editorial de Ciencias Sociales, 1997, vol. 2, pp. 438-441, cuya voz responde a la autoría de Laura Vilar.

[29] Audición disponible en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=NETgKbRZWYU> y sitio web de la compositora <http://www.keylaorozco.com/audio.html>. Última consulta: 29/9/2015.

sonera, a la vez que es utilizada como tema de referencia (no literal) de las cuatro variaciones abordadas. Al decir de la compositora, la primera de ellas, escrita para violín solo, se basa en variaciones rítmicas; mientras la segunda, para piano, en unas variaciones melódicas. Por su parte, la pieza tercera, para guitarra, está concebida como variaciones libres, a diferencia de la cuarta, escrita para flauta, clarinete y fagot, que basa el contenido de su discurso en el material resultante de las tres primeras piezas.

Al margen de esta especificación, es importante a la vista de esta obra la presencia de métodos compositivos que se muestran claramente relacionados con la ya citada hipótesis de trasfondo sonero que el padre de la compositora advierte como rasgo identitario o «sistema de sistemas sígnicos» de comunicación de la personalidad cubana.[30] Por ello, aquí es oportuno recordar esa propuesta que desde el estudio de los sones primigenios Danilo Orozco realiza para un ámbito más abarcador como el de la música popular y académica, la literatura o la poesía cubanas –resultando pertinente y enriquecedor también para ámbitos musicales de diversos estilos y épocas–. El núcleo de esta propuesta musicológica y sociocultural se centra en varias tipologías de «franjas o espacios de acción e interacción» que precisan zonas o planos de comportamientos múltiples, incluyendo la insinuación, la estabilización o disolución de determinados comportamientos musicales junto a cortes, segmentaciones e intermitencias periódicas de estructuras diversas.

En los nengones compuestos por Keyla Orozco la presencia de algunas de las franjas referidas acontece como rasgo característico de su discurso estilístico concertante de esencia híbrida. De hecho, no pocas obras de su catálogo evidencian una recurrencia periódica de flujos e interrupciones por zonas o espacios de comportamiento. *Nengón transformation 1* fija uno de estos espacios singulares de concreción en torno al centro de la pieza, en el momento en que el discurso marca su mayor ascenso progresivo en busca del punto culminante (ejemplo 66).
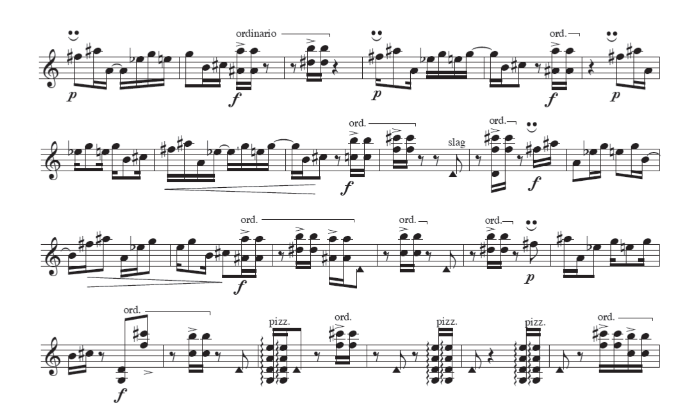
Como se puede apreciar a lo largo de estos compases prevalecen dos tipos de franjas de acción e interacción; una establecida como franja reiterativa;[31] y otra como franja intermitente.[32] La primera de

[30] Véase la página 205 de este mismo capítulo.

[31] Según la propuesta teórica de Danilo Orozco, expuesta en detalle en el marco del Taller Musicológico y Multitemático Abierto (TMMA) impartido a estudiantes y profesores del ISA entre 2003 y 2013, año de su fallecimiento, la «franja reiterativa» refiere al comportamiento musical que se reitera periódicamente con diversas posibilidades de realización sobre un espacio de tiempo determinado.

[32] La «franja intermitente», por su parte, define el comportamiento musical que interrumpe periódicamente a otro establecido en uno o varios planos sobre un espacio de tiempo determinado.

ellas se identifica con un patrón rítmico-melódico (nengón de changüí) de realización variable, que no deja de mantener sus componentes. Entre estos destaca, principalmente, su particular efecto tímbrico *ricochet-spicato-sul ponticello-a lla punta* (identificado en la partitura con el jocoso símbolo de ◡̈) como recurso icónico evocador del característico punteado del *tres* sonero. La segunda de las franjas se define, como núcleo cortante, con un pequeño motivo de dos semicorcheas, la primera de ellas acentuada. Su efecto tímbrico ordinario, es decir, con ejecución tradicional del arco, y su conformación armónica vertical (séptima mayor y sexta menor), interrumpe el flujo del patrón melódico sincopado de la primera franja.

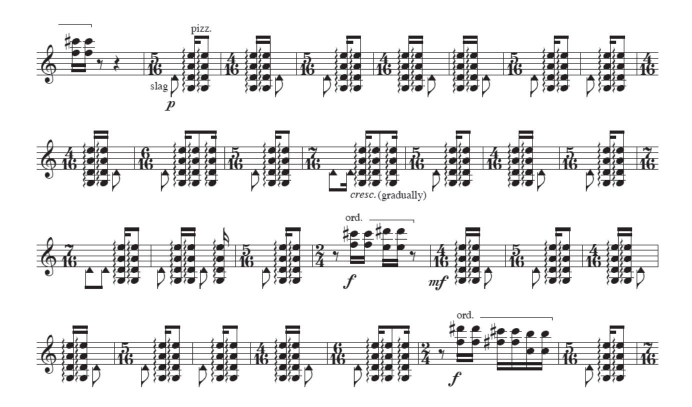


Ejemplo 66. Comportamiento de franjas, *Nengón transformation 1,* cc. 131-154.

Un tercer elemento percutido se une a la anterior dinámica de interacción, incorporando una segunda franja intermitente. En este caso se trata de un golpe a realizar por la mano izquierda del intérprete sobre el diapasón o bastidor del violín. Con este efecto la compositora sugiere el típico bajo anticipado del son montuno, aunque de forma más abstracta. Sin embargo, hacia el momento final de este fragmento la tercera de las franjas termina por incorporar a su función intermitente un arpegio rasgueado de quintas justas en *pizzicati*, que alude de modo más concreto a los instrumentos de cuerda pulsada representativos del conjunto de son cubano.

Al arribar a uno de los momentos climáticos de la pieza se puede advertir cómo los comportamientos descritos en el ejemplo anterior invierten o mantienen sus roles. Por una parte, la franja reiterativa del patrón rítmico-melódico de nengón de changüí desaparece para ceder espacio a la última franja intermitente antes descrita, convertida ahora

en franja de expansión[33] con un despliegue de connotación climática. Por otra, la franja intermitente del momento preclimático, identificada por su efecto tímbrico ordinario y su textura vertical, conserva en este momento culminante su comportamiento intermitente e interruptor (ejemplo 67).
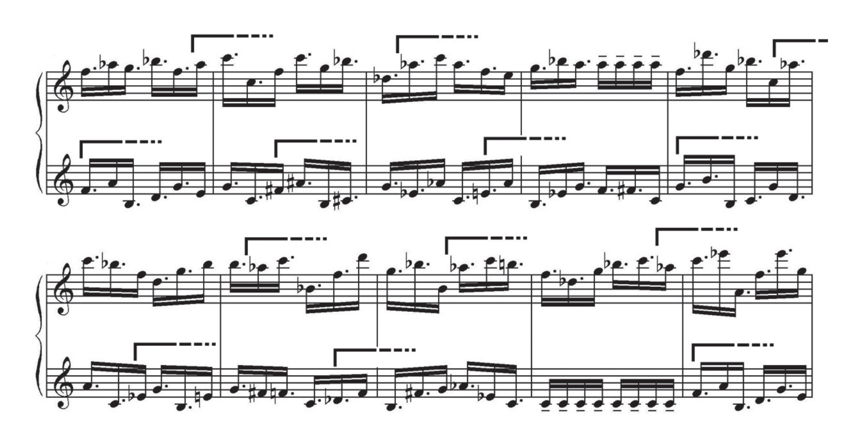


Ejemplo 67. Comportamiento de franjas, *Nengón transformation 1,* cc. 217-245.

Obsérvese que el comportamiento segmentado de la franja expansiva revela un perfil rítmico de marcado sentido de improvisación. La variabilidad de su pequeño motivo de doble componente rítmico-tímbrico y el recurrente cambio de métrica que imponen las permutaciones de compases regulares e irregulares (4/16, 5/16, 6/16 o 7/16) así lo evidencia. Por otra parte, la segunda franja implicada en esta zona o espacio de acción proporciona una fragmentación aún mayor en el discurso resultante. Su carácter contrastante remite a niveles diversos de expresión (tímbrica, armónica, dinámica y métrica) para hacer de este momento uno de los puntos de mayor contención expresiva de la pieza.

La obra número dos de la serie de *Nengón(es) transformation* marca en su textura pianística otras dinámicas interesantes respecto a la acción e interacción de las franjas especificadas por Danilo Orozco en sus trabajos. Uno de los momentos a destacar en este sentido es el que manifiesta la tercera y última fase de variación de la pieza. En

[33] La «franja de expansión» se identifica dentro de la propuesta teórica de Danilo Orozco por el despliegue de un comportamiento musical precedente como recurso expresivo de connotación climática, sobre un espacio de tiempo determinado.

esta zona las franjas accionantes que se reconocen son: la franja de desplazamiento[34] y la franja insinuante[35] (ejemplo 68).



Ejemplo 68. Comportamiento de franjas, *Nengón transformation 2,* cc. 176-185.

La primera de las franjas identificadas en este fragmento se presenta con cierta complejidad, su radio de acción aglutina los planos de la mano derecha e izquierda de la escritura pianística; de ahí su marcado sentido polifónico e imitativo. En su transcurso reiterado al patrón referencial de nengón de changüí se sucede de manera cíclica, variando cromáticamente su contenido melódico y reestructurando sus dos únicos componentes rítmicos (semicorchea y semicorchea con puntillo). De manera tal que cada nueva reaparición, iniciada en puntos diferentes del compás binario de 2/4 (señalado en el ejemplo con un ángulo lineal de terminación discontinua), propone un sentido métrico en continuo desplazamiento.

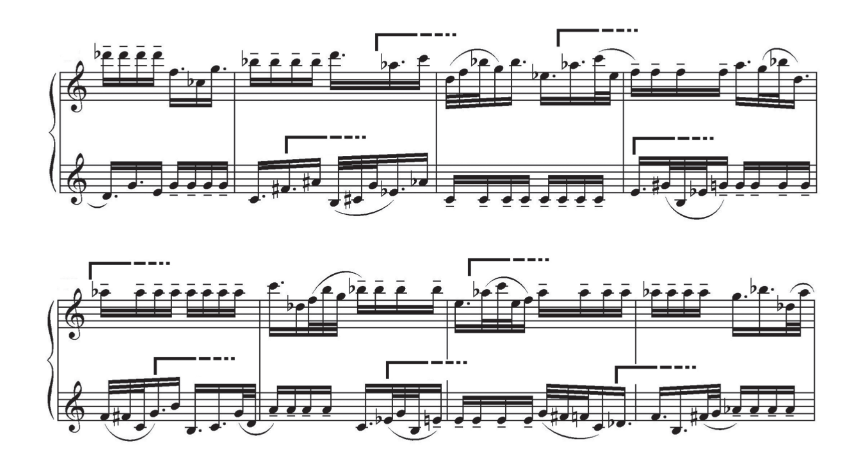
La segunda franja se identifica con una función interruptora e insinuante. Su presentación se anuncia por espacios muy cortos, diluidos en el comportamiento preponderante que la franja primera establece en ambos planos del discurso. Sin embargo, su irrelevancia es aparente, ya que su ritmo breve y repetitivo de semicorchea, limitado a una misma nota, infiere cierto carácter sensual, y alude, con no poca ironía, a las

[34] La «franja de desplazamiento» comprende, desde la teoría sonera de Danilo Orozco, el comportamiento musical que evidencia la realización de un núcleo motívico o patrón determinado en diferentes intervalos temporales, incidiendo con su desplazamiento métrico en torno a una referencia rítmica periódica.

[35] La «franja insinuante», por su parte, refiere al comportamiento musical de marcado potencial expresivo que se anuncia, gradualmente, mediante la disolución o entremezcla con otros comportamientos del discurso, hasta llegar o no, a estabilizarse por un determinado espacio de tiempo.

figuraciones reiterativas que el cencerro realiza, a modo de código estilístico, en determinados momentos climáticos de la praxis sonera (sección del montuno), como recurso de máxima acumulación e intercambio de tensión expresiva entre intérprete y bailador.

El punto álgido de dicho intercambio se intensifica en el clímax de la pieza (ejemplo 69), donde las franjas de desplazamiento e insinuante comparten un mismo nivel jerárquico. Es dentro de esta pugna donde se produce el paso gradual de la franja insinuante a una franja reiterativa, imbricada, a su vez, en el diseño y el comportamiento fluido de la franja de desplazamiento. Téngase en cuenta, en este sentido, la presencia totalizadora que alcanzan a ocupar en ambos planos del discurso las figuraciones reiterativas de semicorcheas, en coordinación sincrónica con el patrón medular de la pieza.



Ejemplo 69. Comportamiento de franjas, *Nengón transformation 2,* cc. 234-241.

5.3.4. *Estudio del pajarillo* (2007) y *Habanera en pajarillo voor de gestolen fiets* (2010)

En torno a sus apropiaciones y resignificaciones creativas del patrimonio musical, otra referencia a señalar en la obra de Keyla Orozco es la que acomete en obras posteriores como *Estudio del pajarillo* y *Habanera en pajarillo voor de gestolen fiets*.[36] Estas dos obras, relacionadas

[36] Audición disponible en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=bW_otxPfBmE> y <https://www.youtube.com/watch?v=plfQKoSxCew>. Última consulta: 29/9/2015.
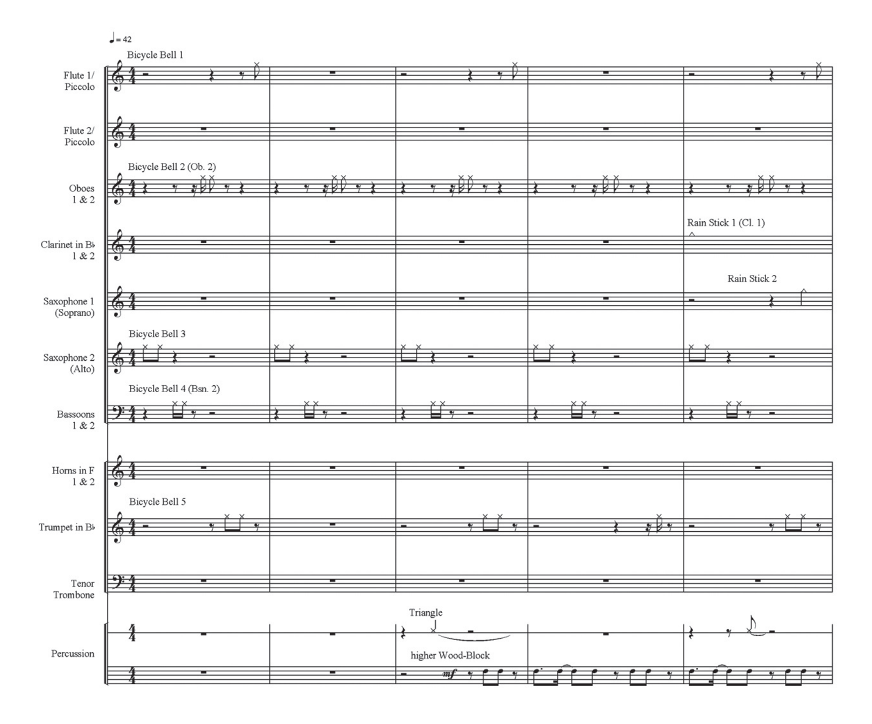
de manera explícita con la música tradicional venezolana, muestran la incidencia de dinámicas de relaciones intertextuales y sígnicas con el joropo llanero. La primera de ellas está ideada para clarinete bajo solista y otros efectos (uso de un zapato de tap y *high-hat*, o en lugar de este un collar de caracoles o cascabeles agudos), mientras que la segunda, para formato orquestal integrado por instrumentos de cuerdas, viento madera y metal, con inclusión de saxofón alto y soprano, percusión menor (caja china, güiro, triángulo, *wind-chimes* o cortina metálica, pandereta y bombo de batería con pedal) y otros instrumentos menos habituales como timbres de bicicleta y palos de lluvia.

Como su nombre indica, el *Estudio del pajarillo* es como un ejercicio compositivo que obliga al intérprete a desarrollar cierta interactividad en su *performance*. Junto a la línea del instrumento solista empleado, el ejecutante asume otros dos planos rítmicos (zapato de tap y *high-hat*) que marcan indistintamente, y de forma reiterada, patrones polimétricos de joropos llaneros. Su dificultad musical radica en los cruces y acoplamientos intrincados que estos patrones alcanzan en su alusión estilística a la complejidad del género sudamericano referido, y a esta se une la coordinación simultánea que la compositora ofrece, de modo consciente o no, al hibridar en un mismo discurso dos tradiciones musicales paralelas: la llanera venezolana y la jazzística estadounidense.

La simultaneidad intercultural que este juego de referencias imprime al discurso se disuelve, como efecto de continuidad contrastante, en el punto climático de la obra. Es en este momento donde el intérprete debe improvisar ritmos con los pies, a modo de *tap dancer*, utilizando la punta y el tacón de su zapato de tap (o claqué) y el *high-hat*. Esto revela, en cierto sentido, su cruce deudor con un clásico del clarinete contemporáneo como el *Arlequín* (1975) de K. Stockhausen. Sin duda, se trata de una obra de referencias interestilísticas que no solo aborda en su realización una lógica compleja de coherencia semántica, sino que certifica, desde un punto de vista simbólico y cultural, el ámbito de extensa peregrinación en diáspora de su compositora.

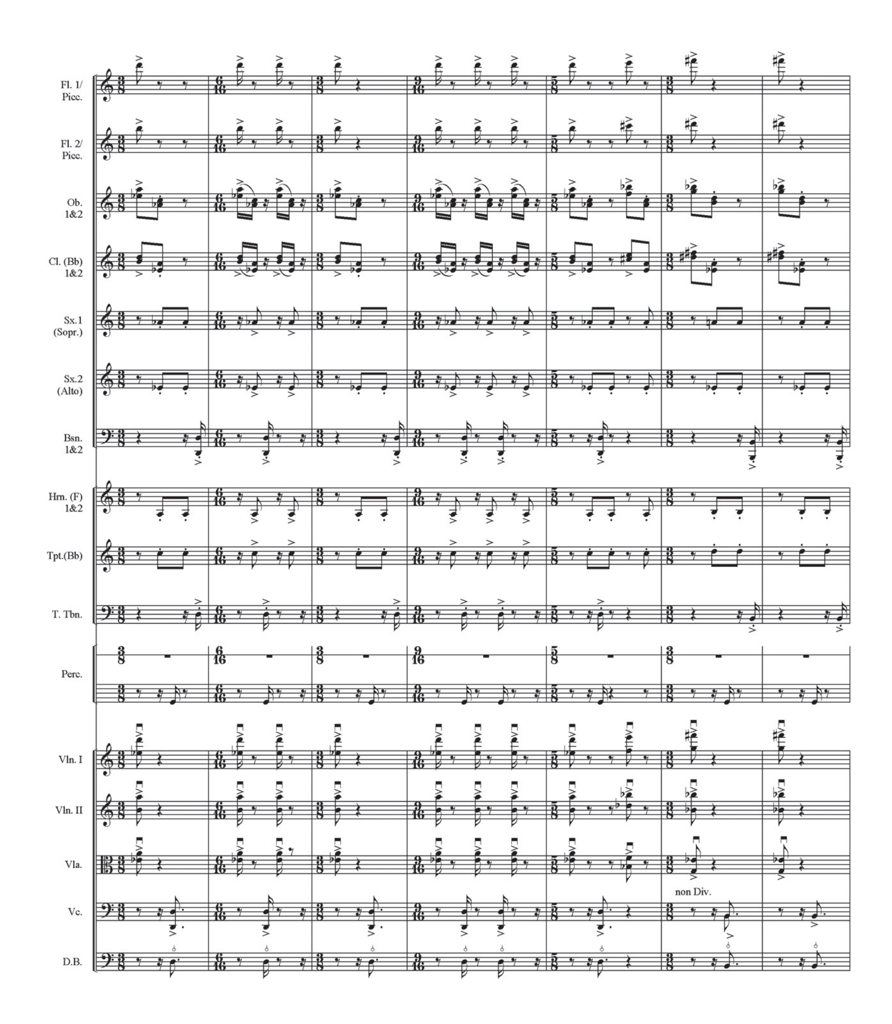
Por su parte, *Habanera en pajarillo voor de gestolen fiets (Habanera y pajarillo para la bicicleta robada*, en su traducción al castellano) expone un sentido de coordinación interestilística de mayor continuidad. El sujeto tímbrico protagonista en esta obra de matiz irónico es el timbre de bicicleta «robada», aunque no precisamente al estilo de la performance efímera ideada por Mauricio Kagel para 111 ciclistas: *Eine Brise* (1996). En la obra de Orozco los timbres de bicicletas utilizados son cinco, cada uno de ellos a una altura de sonido diferente. Su distribución recae en disímiles intérpretes de la orquesta: flauta 1, oboe 2, saxofón 2, fa-

got 2 y trompeta en *sib*, de ahí que su resultado final se asemeje en buena medida a un tipo de factura puntillista, tal como sucede en el inicio de la obra (ejemplo 70).



Ejemplo 70. Factura puntillista, *Habanera en pajarillo voor de gestolen fiets,* cc. 1-5.

Fuera de ese icono tímbrico de connotación simbólica en la cultura urbanística de la capital holandesa contemporánea, la sonoridad general de la obra evidencia un estilo orquestal heredero del colorismo sinfónico americano de principio del XX, el mismo que el profesor de Orozco en La Habana conoció en su época de formación con el autor de *El salón México* (1936/Copland) y, aunque de forma menos directa, con los autores de *Sinfonía no. 2, India* (1935-1936/Chávez) o *Sensemayá* (1937/Revueltas). En esta obra de la compositora santiaguera destacan los bloques rítmicos de eco ritualista y los cambios de compases incesantes (ejemplo 71), al mismo tiempo que prevalece un sentido tonal expandido que, en los momentos temáticos de función expositiva, se trasluce a tonalidades meridianas como *do* mayor (inicio del tema de habanera) y *re* menor (inicio del tema de pajarillo); uno y otro localizados, respectivamente, en la primera y última de las cuatro secciones que conforman la estructura general de la obra.



Ejemplo 71. Cambio de compases, *Habanera en pajarillo voor de gestolen fiets,* cc. 66-72.

A diferencia de la obra anterior, en esta las referencias al patrimonio musical latinoamericano se exponen inicialmente con sencillez notable. Véase en este sentido, por ejemplo, la referencia diáfana que hace la compositora del archiconocido ícono de la clave cubana (2-4-3-3-4) al inicio de la obra (ejemplo 70, sección de percusión). El valor simbólico de estas referencias patrimoniales vertebra el funcionamiento significante de la obra en correspondencia con el contenido de su enunciado. De esta forma, el resultado general se inscribe en un sentido nítido de localización cultural y genérico-musical (cubana-venezolana/habanera-pajarillo), con no pocas recodificaciones complejas de uno y otro contexto estilístico. Sin embargo, su relación de coordinación

y oposición intercultural permanece centrada aquí a un engranaje de continuidad poco dado a las relaciones de hibridación estilística y genérica simultáneas vistas en obras anteriores de la compositora.

5.3.5. *Flutemos/Flauteamus* (2001)

Tras las últimas señas creativas de esta autora cubana de la diáspora resulta ineludible dirigir la atención hacia sus obras para grandes formatos instrumentales. Entre 1999 y 2008 se incluyen en este tipo de formación cuatro realizaciones aglutinadoras de un espectro amplio de timbres y sonoridades. Desde la planteada por *Self-portrait* (1999/rev. 2000), escrita para catorce instrumentos, entre estos: trombones, saxofones, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, tímpani o *gran cassa* (bombo de orquesta); hasta la singular *Met de schoenen*, para *big band* y bailador de tap, pasando por *Décimas de Theo* (2000), para viento madera, metal, cuerdas, arpa y piano, y su humorística *Flutemos/Flauteamus*,[37] concebida para orquesta de flautas (cinco piccolos, tres flautas, tres flautas alto, cuatro flautas bajo y una flauta contrabajo).

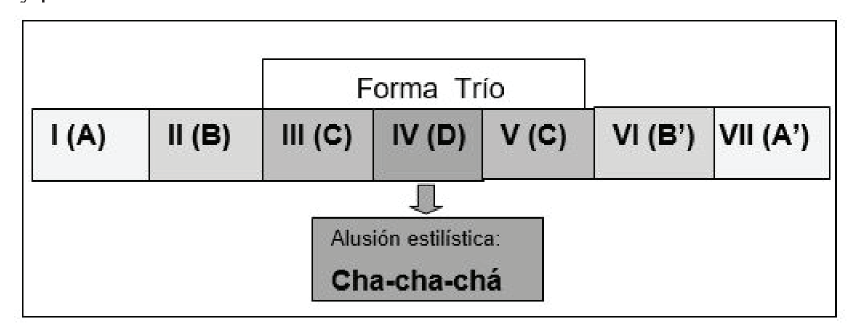
El trasfondo que encierra el título equívoco de esta última obra para orquesta de flautas es de solapada ironía: «un chiste, un juego de palabras que combina el nombre de mi editor [Donemus] y el de la organización de música contemporánea más importante de Holanda [Gaudeamus]» (Orozco, 2014). Fue realizada para un concierto temático en el que cada compositor debía componer una obra basada en un cuadro. Con su habitual ironía, Orozco se planteó un punto de vista diferente que terminó en un «homenaje a la flauta cubana en el danzón». Y tal como ella misma recapitula, el momento de su estreno en La Haya tuvo sus consecuencias:

> La crítica que recibí del periódico fue horrible porque, de un modo u otro, la prensa esperaba escuchar literalmente lo que englobaba el programa general del concierto. […] Es la crítica más mala que he tenido en Holanda durante estos dieciocho años. Sin embargo, la obra fue una de las más gustadas por la orquesta, el director y el público. […] Es la obra más bromista que he hecho. Al escucharla te darás cuenta de que todo es un chiste, un chiste entre lo clásico y lo popular (ídem).

[37] Audición disponible en sitio web de la compositora <http://www.keylaorozco.com/audio.html>. Última consulta: 29/9/2015.

De vuelta, una vez más, al universo músico popular cubano, la compositora difumina en esta obra la demarcación de los entornos funcionales y estilísticos desde una concepción más arriesgada. Las alusiones a la flauta danzonera referidas por la compositora se hibridan aquí en un discurso más transgresor, textural y efectista, al mismo tiempo que sorprende con un gesto intertextual paródico en bifurcación con el danzón cubano.

En su concepción concéntrica y simétrica (esquema 11), la obra estructura momentos contrastantes de diversidad y equilibrio tímbrico considerable dentro del marco constreñido que impone el tipo de orquesta utilizada. Con este fin, Orozco echa mano a una gama amplia de recursos y efectos como: las relaciones micropolirrítmicas y microcanónicas, los golpes rítmicos de llaves, las emisiones de aire con posición abierta del instrumento e incorporación de sonidos consonantes, y el uso tímbrico y performático de palmadas, chasquidos y patadas sobre el suelo.
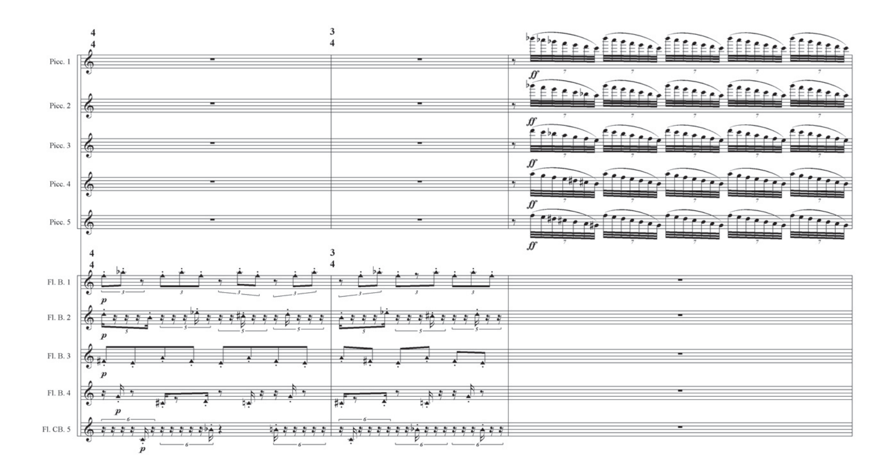


Esquema 11. Estructura, *Flutemos/Flauteamus*.

Las partes primera y última de la obra (I y VII) destacan por su concepción textural. En ellas se contraponen dos tipos de comportamientos a modo de franja intermitente y acumulativa; uno más sólido y homogéneo, ubicado en el registro agudo y sobreagudo de los flautines, con notas cromáticas adyacentes en engañosa disposición triádica vertical y figuración rítmica de sietecillos de fusa; y otro de tipo puntillista, ubicado en el registro grave de las flautas bajo y contrabajo, con una disposición cromática y polirrítmica estratificada de cinco líneas en *pizzicati* (ejemplo 72).
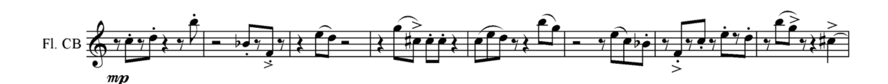
A diferencia de las partes I-VII y II-VI, estas últimas de carácter más pausado y melódico, las partes centrales limitan su marcada escritura rítmica a la mitad de líneas o planos dispuestos en la obra, para evocar así las secciones instrumentales a trío que caracterizan el danzón tradicional. La parte IV (D), eje central y climático de toda la pieza, se impone con una alusión al género popular del chachachá, en

tanto contraste de coordinación intersígnica horizontal de trasfondo simbólico. Esta estrategia es matizada por la compositora al evocar con ironía («cha-*cha-cha-chá* ¡un! ¡dos!») los coros y pasos de bailadores que reproducen el sonido onomatopéyico distintivo del género musical cubano.



Ejemplo 72. Comportamiento textural, «Parte I»,
Flutemos/Flauteamus, cc. 5-7.

El sentido paródico y humorista precisado en esta sección central se debe también al manejo detallista de la articulación musical. A partir de este recurso la compositora alude el complejo entramado de acentos reales e implícitos que definen la praxis rítmica del chachachá, desde una plataforma tímbrica orquestal de sonoridad divergente. En este sentido, véase la disposición que presenta la línea introductoria de la parte IV (ejemplo 73), identificada con la flauta contrabajo. Su particular rítmica y articulación segmentada se acerca al típico tumbao o patrón básico de derivación sonera, a la vez que alude, con cierta ironía y abstracción, la marcha rítmica que las tumbadoras ejecutan en el chachachá con sus característicos golpes «abiertos», «tapados», de «palmas» o de «punta».



Ejemplo 73. Línea introductoria, «Parte IV»,
Flutemos/Flauteamus, cc. 1-8.
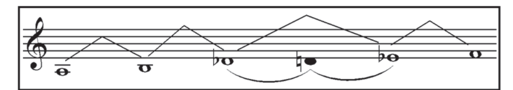
5.3.6. *Met de schoenen* (2008)

La riqueza tímbrica y creativa emprendida por la compositora en la anterior pieza para flautas es aún más decisiva en su obra para *big band* y bailador de tap *Met de schoenen*;[38] una de las creaciones de mayor vitalidad y hechura de las que, hasta el presente, forman parte del catálogo compositivo de Orozco. *Met de schoenen (Con los zapatos)* refiere en su enunciado irónico, y aparentemente extramusical, al sujeto protagonista de su discurso sonoro y performático, el *tap dancer*, lo que en alianza con el referente icónico que subraya la formación instrumental de la obra *(big band)* le sitúa en el contexto estilístico del jazz, más específicamente en el del *latin jazz* o jazz afrolatino, dado que su formato orquestal incluye en su sección rítmica instrumentos de percusión afrocubana como las tumbadoras, los bongós y las campanas o los cencerros.

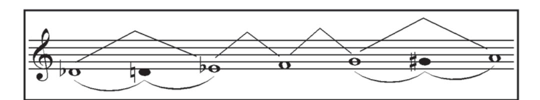
Sin embargo, en su discurso Orozco no remite a las sonoridades tipológicas que desde los años del *afro-cuban jazz* o *cubop* (1943) que iniciaran en Nueva York Mario Bauzá, Machito (Francisco Raúl Gutiérrez Grillo), Dizzy Gillespie o el autor de *Manteca*, Chano Pozo. Su apuesta es diferente, y en ella los estereotipos se recodifican, subvierten e hibridan con un presente en expansión de estilos y modos de hacer diaspóricos que congregan sonoridades jazzísticas, soneras y académicas concertantes.

En su forma general la obra sugiere una sucesión de partes conforme a los códigos y las funciones propios del jazz: introducción, exposición y expansión temática, *open solos* (o espacios reservados para la improvisación), interludio, recapitulación y coda; mientras que su concepción melódica («temática») se ordena sobre dos estructuras pentatónicas complementarias que desvelan, de manera consciente o inconsciente, cruces estilísticos con el mundo sonoro del jazz, a pesar de su disposición por tonos enteros (ejemplo 74). Téngase en cuenta que ambas estructuras añaden a su organización una o dos notas cromáticas alusivas a las características «notas de *blues*», además de contener como rasgo distintivo la relación interválica de cuarta aumentada o quita disminuida que tanto define el color de las «escalas de *blues*» pentatónicas.

[38] Audición disponible en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=AmHvGGms4e4>. Última consulta: 29/9/2015.



I. Estructura pentatónica por tonos
(nota cromática añadida)



II. Estructura pentatónica por tonos
(notas cromáticas añadidas)
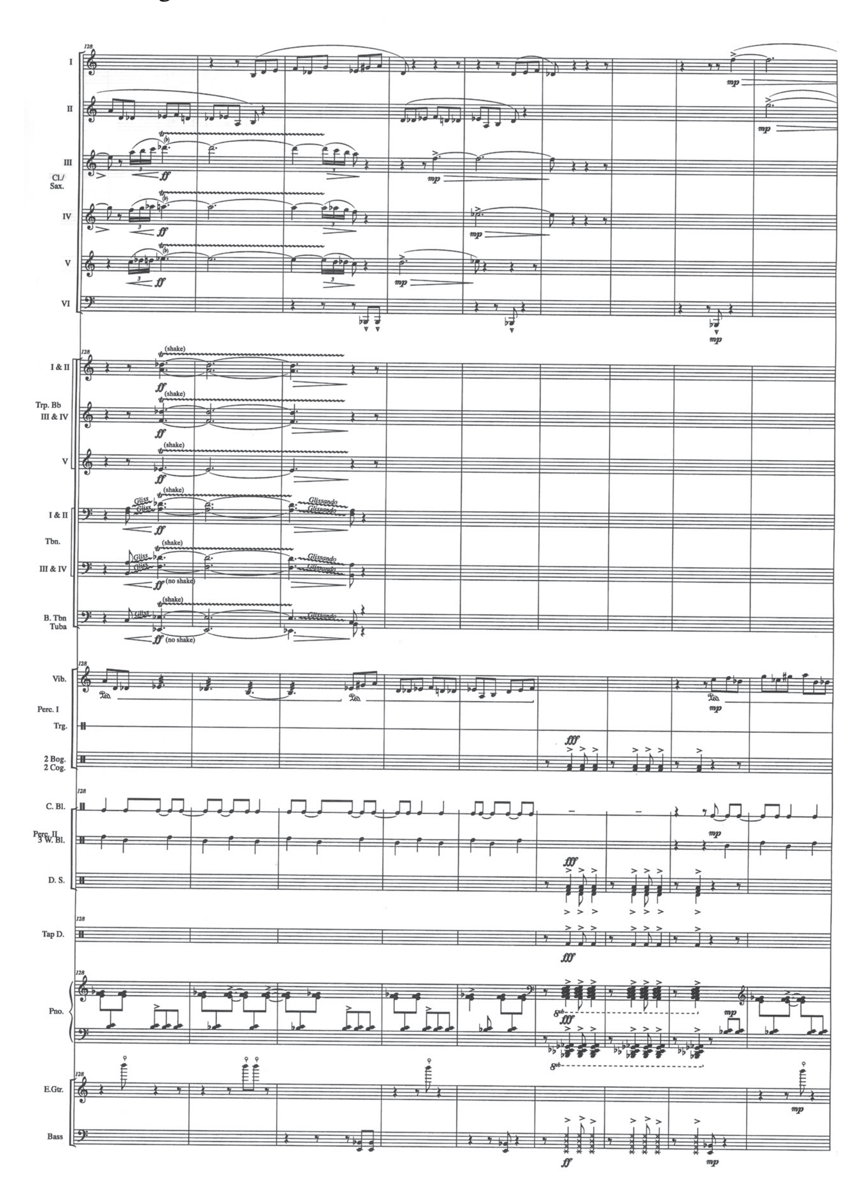
Ejemplo 74. Escalas pentatónicas referenciales, *Met de schoenen*.

El tratamiento que hace Orozco de las secciones instrumentales que definen las texturas y capas tímbricas en el repertorio de *big band* manifiesta confluencias estilísticas a tener en cuenta. Como refleja el ejemplo 75, perteneciente al momento de expansión o desarrollo que antecede a la sección improvisatoria, la compositora aprovecha la brillantez tímbrica y la densidad multiespacial e interactiva de los diferentes planos con particular sentido. De una parte, se advierte la inclusión de efectos de sonoridad metálica característicos como el *glissando* y el *shake* o «batido», en tanto alusión icónica estilística del mundo del jazz. Asimismo, las disposiciones de orden funcional melódico y rítmico-armónico se identifican de manera tradicional con las secciones de vientos, en este caso madera, y la sección de percusiones, piano, guitarra eléctrica y bajo eléctrico. Mientras que, por otra parte, el discurso desarrollado desvela la concreción de algunas de las «franjas de acción e interacción» señaladas por Danilo Orozco como recurso narrativo de ascendencia sonera:

- *la franja de expansión*, identificada con la textura polifónica de la sección de viento madera y el vibráfono;
- *la franja intermitente*, asumida por la sección de viento metal que interrumpe periódicamente el discurso con los efectos de *glissando* y *shake*;
- *la franja de relativa estabilización*,[39] que agrupa la amplia sección rítmico-armónica de las percusiones y el piano;
- y, por último, *la franja insinuante*, ejecutada por la sección de percusiones, incluido el bailador de tap, el piano (con uso de

[39] La «franja de relativa estabilización» que propone Danilo Orozco se identifica con el comportamiento musical que se asienta por un espacio de tiempo determinado, a veces de forma inestable, con tendencia latente a la disolución progresiva.

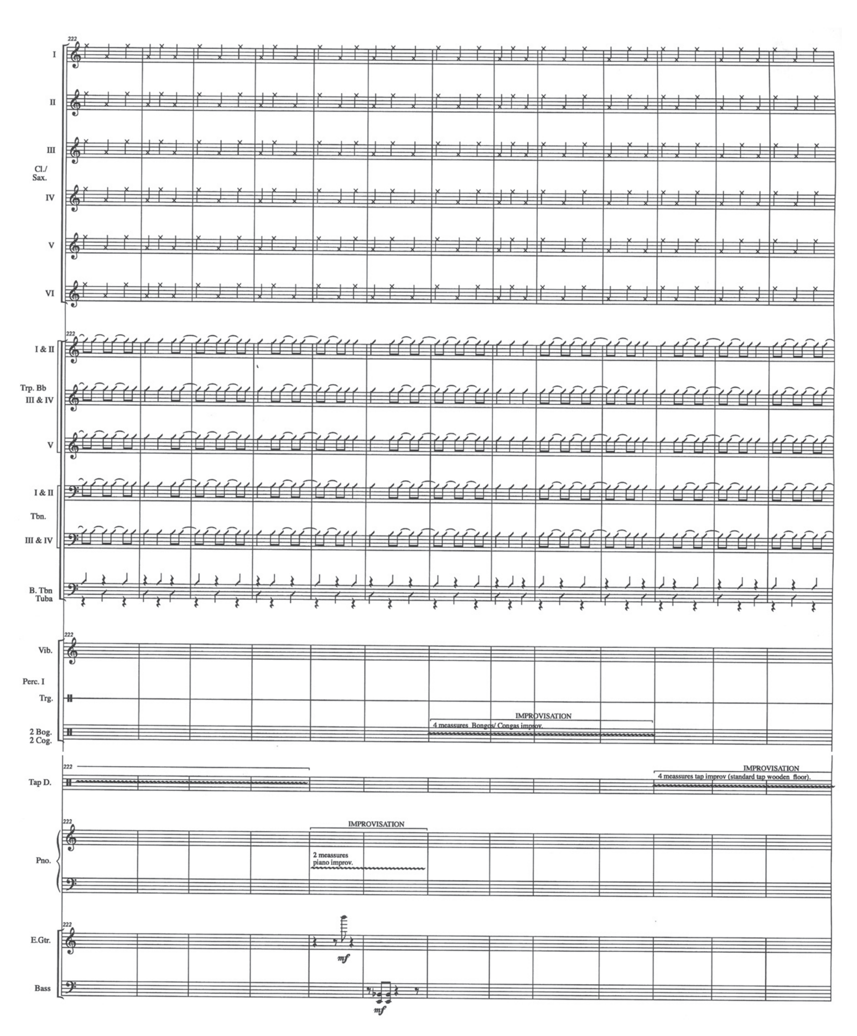
clúster) y el bajo eléctrico. Juntos presentan un mismo motivo rítmico irruptor que se anuncia progresivamente y que, luego de varios intentos, termina por diluirse a pesar de su carácter enérgico.



Ejemplo 75. Estratificación por franjas, *Met de schoenen*, cc. 128-136.

Otro de los cruces estilísticos a tener en consideración en el manejo de las texturas y capas tímbricas de esta última obra a analizar, es el

que se produce a pocos segundos del clímax principal de improvisación (ejemplo 76). En esta ocasión el discurso exhibe un tratamiento de estratificación de partes o capas instrumentales de estilo híbrido, a medio camino entre el diálogo interactivo de la improvisación jazzística y la relación de «franjas tímbrico-funcionales» del repertorio sonero y popular cubano de ascendencia africana (véase nota 11 p. 122), lo que, en cierta forma, advierte sobre la posibilidad real de una relación estilística con el ámbito del jazz afrolatino o latin jazz, más allá de la ausencia aparente de células y periodizaciones rítmicas representativas del ámbito afrocubano/americano.



Ejemplo 76. Estratificación por franjas, *Met de schoenen*, cc. 222-234.

En ese fragmento se reconoce un sentido de improvisación rítmico-armónico en diálogo interactivo entre el bailador de tap, el piano y la sección de percusión afrocubana (bongós y tumbadoras), acompañados por los vientos madera y metal. Esta última sección instrumental, tradicionalmente identificada en las agrupaciones jazzísticas con la función melódica, expone un tratamiento rítmico singular que alude la redisposición funcional aportada por las *jazz band* o *big band* cubanas y cubano-americanas.

Por una parte, la sección de maderas, a la que se añade la línea de trombón bajo y tuba, impone con su diseño rítmico invariable una clara función conductora, a modo de franja temporal o guía metrorrítmica. Por otra, los instrumentos de cobres establecen con su relativa periodicidad rítmica sincopada una franja de función complementaria que, de cierta forma, evoca el típico «guajeo» o tumbao adoptado en el entorno estilístico del *latin jazz*. Esta sutil inversión de roles funcionales se hace aún más irónica cuando se advierte el verdadero tratamiento tímbrico-rítmico que la compositora confiere a ambas secciones de viento; la primera de ellas, identificada con un efecto fuerte de chasquido o golpe de llaves sobre un sonido alto y otro bajo a escoger por el intérprete; y la segunda, con una gama sugerente de efectos como golpes en el cuerpo del instrumento con una moneda o uña, y palmadas en la boquilla del instrumento que convierten a dicha sección de cobre en un grupo inusitado de idiófonos metálicos percutidos.

Los cruces interestilísticos propiciados en esta obra constituyen, sin duda alguna, referentes indicadores del sentido de ductilidad y conciliación creativa que define el discurso de esta compositora de la diáspora cubana. Tal como sucede en el resto de las obras analizadas, *Met de schoenen* ofrece un modo creativo flexible, resuelto a yuxtaposiciones y sincronizaciones estilístico-musicales. Su intermediariedad de posicionamiento confirma la tendencia oscilante del discurso musical e identitario de Orozco entre un pasado y un presente migratorio, retrospectivo y prospectivo, según las referencias citadas de Pérez Firmat en capítulos anteriores. En esencia, un discurso composicional que hibrida experiencias multiculturales (Cuba, Holanda, Venezuela y los Estados Unidos), estilos sonoros (académicos y populares) y rasgos tan característicos de su modo de hacer como el humor, la ironía, el colorido tímbrico y polifónico, o su marcada tendencia polirrítmica y sonera de recodificación caribeña.

6. AILEM CARVAJAL: INSULARIDAD Y REINVENCIÓN

6.1. Perfil y proyección profesional de la compositora

Radicada en la ciudad italiana de Parma desde 1997, la compositora cubana Ailem Carvajal Gómez (Guanabacoa, La Habana, 1972) (foto 12) llega como una de las voces características del hacer creativo de los jóvenes compositores de la diáspora cubana de finales del siglo XX y principios del XXI. El catálogo autoral de esta discípula de Carlos Fariñas y Luigi Abbate alcanza hasta la fecha más de treinta realizaciones, con un 81 % de estas estrenadas (gráfico 12). Aquí son las obras didácticas las que tienen una mayor incidencia, seguidas por obras con formaciones de cámara diversas que abarcan desde dúos y tríos hasta conjuntos instrumentales con amplios sets de percusión, instrumentos de cuerdas, viento madera, viento metal y piano; todo ello sin dejar de reconocer como uno de los espacios significativos de su propuesta la realización de obras mixtas, concebidas para instrumento solo y electrónica (ver Anexo IV).



Foto 12. Ailem Carvajal, compositora.[1]

[1] Foto tomada de la página web oficial de la compositora Ailem Carvajal: <http://www.ailemcarvajal.com/>. Última consulta: 16/11/2014.

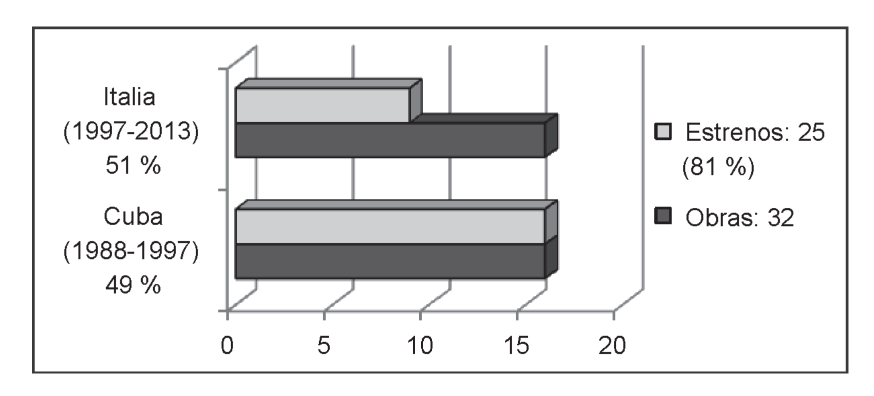


Gráfico 12. Obras estrenadas en el catálogo compositivo de A. Carvajal.

La obra creativa de esta compositora, miembro de la SGAE y la Uneac desde mediados de la década de los noventa, ha sido galardonada en diferentes ocasiones y contextos. Vale mencionar en torno a sus años de formación profesional en La Habana lauros como: el premio de Composición del II Festival de Estudiantes de Nivel Medio, 1991, por su obra *Capítulo para una inocencia* (1990), para coro de niños, piano y percusión; el premio Uneac de Composición y mención del Concurso Musicalia del ISA, ambos en 1993, por *Identidad*, suite de temas populares cubanos para clarinete y fagot (1993); y, por segunda ocasión, un año más tarde, 1994, el premio del Concurso Musicalia del ISA, por su cuarteto de cuerdas *Totum Revolutum* (1994).

Tras su salida de Cuba, a finales de octubre de 1997, y su posterior asentamiento en la región nororiental de Italia, la compositora recibe galardones como el premio por unanimidad del Concurso Internacional Women Composers de Venecia, 2004, con su obra *En tres* (1997), para flauta sola. Y años más tardes, en Nueva York, el prestigioso premio de composición musical Cintas Fellowship Award 2012 de la Oscar B. Foundation.

Por otra parte, es necesario resaltar que los sellos Periferia Sheet Music de Barcelona y Pizzicato Verlag Helvetia de Suiza han acogido en sus proyectos editoriales un número significativo de obras del catálogo compositivo de Carvajal. El primero de estos publicó diez obras entre 2007 y 2011, y el segundo editó su pieza para flauta sola *En tres*, en 2006. Asimismo, resulta oportuno subrayar en la proyección de su obra compositiva la inclusión de algunas de sus realizaciones en proyectos discográficos como: *Música en Iberoamérica* (sello Autor, Madrid, 2010), del Trío Cervantes, y *Tentative Wings*, *Música del siglo XXI para clarinete piccolo* (sello Verso, Madrid, 2013) del joven clarinetista

italiano Davide Bandieri, en las cuales se incluyen *Identidad* y *Eón* (2009), respectivamente.

Otro dato a recalcar en el novel periplo discográfico y editorial de esta compositora lo representa el CD *Dame la mano y danzaremos* (1999), producido por Musicalia Project y distribuido por el sello RYCY Productions, Inc. Burbank, Los Ángeles, los Estados Unidos, el cual recoge obras clásicas del repertorio musical cubano y latinoamericano para niños, abordadas por la compositora dentro del proyecto Musicalia Children. Esta propuesta didáctica y artística ha sido desarrollada por Carvajal con intensidad a partir de 1999, en paralelo con la composición académica y en coautoría con la violonchelista y cantante Yalica Jo, otra joven cubana perteneciente a uno de los extensos espacios de la diáspora cubana no tratados en el presente trabajo: el de los músicos intérpretes.

En su CD de música para niños, Carvajal reúne parte del trabajo realizado en su empresa didáctica y musical destinada a la educación de pequeños y jóvenes desde una perspectiva experimental, lúdica y artística multidisciplinar. Como enuncia la página promocional de su proyecto:

> *Dal punto di vista formativo, [in questo progetto] ha sviluppato un processo didattico dove si incrociano le metodologie più efficaci (Kodaly-Orff-Dalcroze-Piaget-Suzuki-Montessori-Gordon) applicata in un unico metodo, Musicalia Children. Invece, dal punto di vista artistico, si propone di avvicinare il bambino al mondo del teatro musicale, portando sul palco personaggi, scenografie di vera e propria arte popolare e storie in forma di canzoni e canzoni in forma di storie, accompagnate dal violoncello, pianoforte, strumenti a percussione e suoni effettuati con mezzi elettronici. Lo scopo è quello di avvicinare i bambini all'arte stimolandone l'apprendimento attraverso il gioco, la creatività e la fantasia. Propone corsi, laboratori e spettacoli che si possono svolgere presso asili nido, scuole materne ed elementari, ludoteche e biblioteche*.[2]

[2] «Desde el punto de vista educativo, [este proyecto] ha desarrollado un proceso de enseñanza donde se cruzan las metodologías más eficaces (Kodaly-Orff-Dalcroze-Piaget-Suzuki-Montessori-Gordon) en un solo método, Musicalia Children. En cambio, desde el punto de vista artístico, se propone acercar al niño al mundo del teatro musical, poniendo en escena personajes, decorados de genuino arte popular, historias en forma de canciones y canciones en forma de historias, acompañadas de violonchelo, piano, instrumentos de percusión y sonidos realizados con medios electrónicos. El objetivo es acercar a los niños al arte, estimulando su aprendizaje a través del juego, la creatividad y la fantasía. Propone cursos, talleres y espectáculos que se pueden llevar a cabo en guarderías, jardines de infancia, escuelas primarias, parques y bibliotecas». En línea <http://www.musicaliachildren.com>. Última consulta: 11/11/2003. (Traducción de Estefanía Álvarez Escotet).

En efecto, ha sido esta área creativa una de las más difundidas del actual entorno de trabajo profesional de la compositora cubana. Su renovado hacer compositivo y didáctico dentro de este espacio gana día a día en envergadura y creatividad, al llamar la atención de niños, padres y medios periodísticos de la ciudad de Parma. Revistas como *Il Mese* (6/2012) y *Citta dei Bimbi* (6/2012 y 11/2012) son algunas de las publicaciones que se han hecho eco de sus proyectos didácticos, junto a la *Gazzetta di Parma*; esta última en ocasión del estreno de su cantata infantil en siete cuadros para piano, coro de niños, narrador y percusión Orff, *Alíce* (2002/rev. 2013). Dicha obra está inspirada en el clásico de Lewis Carroll, y se realizó en colaboración con el libretista Francesco Pelosi y el ilustrador Etienne Friess (Brighenti, 2013).

La obra compositiva de Carvajal se ha presentado en festivales, ciclos y eventos de música contemporánea de diferentes partes del mundo. En sus años de permanencia en la isla caribeña destacan: el IX y XII Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, organizado por la Uneac en 1994 y 1997, y el Festival de Jóvenes Compositores e Intérpretes del ISA (1995), entre otros. Por su parte, en Italia resaltan otros como: el Donne in Musica-ControCanto, Roma (2002); el Festival Atelier'900 EST-OVEST, Torino (2003); y el Festival Slavo, Cagliari, Cerdaña (2011).

Fuera de estos dos países de referencia, en la trayectoria profesional de Carvajal sobresalen espacios como: el VII Jornada de Informática y Electrónica Musical del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea de Madrid (2000), en dicha capital española; el Cubaanse Avant-Garden (2001) en Ámsterdam; la Primera Muestra Iberoamericana de Jóvenes Compositores (1993), en Caracas; la Tribuna de Música Latinoamericana y del Caribe (Trimalca, 1993), en Mar del Plata; y el Festival de Compositores Latinoamericanos Puente Sonoro (2001), en Massachusett.[3]

Algunas de sus obras han sido comisionadas por músicos e instituciones de referencia como el Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía (LIEM-CDMC) de Madrid (*Resonancia*, 1999, para clarinete en *sib* y electrónica), el Ensemble Insomnio de Holanda (*Phantasmagoría*, 2001, para conjunto instrumental mixto), el Teatro alla Scala de

[3] Otro grupo amplio de ciudades en las que su música ha sido interpretada son: Milán, Venecia, Aosta, Calgiari, Castelnovo né Monti, Busseto y Aquila, todas estas en la península itálica. Dentro de la península ibérica sobresalen: Valencia, Barcelona, Villafranca del Bierzo, León, Guadalajara, Girona y Getxo. En un circuito más amplio, su actividad aparece relacionadas, hasta el presente, con otras ciudades europeas y americanas como: Róterdam y Utrecht (Países Bajos), Dublín (Irlanda), Szeged (Hungría), Berlín (Alemania), Basilea (Suiza), Nueva York (EE. UU.), México D. F. (México) y Cuenca (Ecuador).

Milan (*Agó*, 2010, para seis percusionistas) y Williams Ensemble de los Estados Unidos (*Okán*, 2011, para conjunto instrumental mixto).

6.1.1. Reinserción en Cuba

De forma paralela a su periplo internacional, en la proyección profesional de Carvajal llama la atención su eventual reinserción en el ámbito cultural cubano como compositora de la diáspora; una realidad significativa en el contexto de la Isla y su diáspora que, en ningún caso, evidencia la inhabilitación de esa frontera discontinua de intercambio que artistas de dentro y fuera de la Isla comparten en la actualidad. Si bien es cierto que dicha discontinuidad ha revelado oscilaciones favorables, de una y otra parte de su entorno en los años más recientes de sus cinco décadas de historia.

Desde este punto de vista, vale la pena destacar la mención que medios de prensa oficiales cubanos como *Granma* (órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba) y *La Ventana* (portal informativo de la Casa de las Américas) han hecho de la obra de Carvajal con motivo de sus presentaciones en la ciudad de La Habana:

- Concierto «En homenaje al maestro Carlos Fariñas: Panorama de las obras realizadas en el Estudio de Música Electroacústica y por Computadoras EMEC/ISA, desde su fundación (1989) hasta nuestros días», 10 de enero de 2003, sala Caturla del Teatro Auditorio Amadeo Roldán (Vázquez, 2003).
- Concierto «Dame la mano y danzaremos», dedicado al X Aniversario del Proyecto Musicalia y a la cantautora cubana Teresita Fernández, 14 de enero de 2009, sala Villena de la Uneac (Pérez, E,. 2009).
- Concierto Espacio Sonoro, dentro del XXVI Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, 28 de noviembre de 2012, sala Manuel Galich de la Casa de las Américas.[4]

Sin embargo, no cabe duda que entre las experiencias artísticas de la compositora con su entorno cultural de origen sobresale, como punto máximo de inflexión, su reciente lauro en la feria internacional de la industria discográfica cubana, Cubadisco. En compañía del sello discográfico Rey Rodríguez Productions (Alemania) Carvajal saca a

[4] Véase «La Casa se une al XXVI Festival de La Habana 2012», *La Ventana,* La Habana, 26/11/2012. En línea: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=7201>. Última consulta: 11/12/2013.

la luz el que viene a ser hasta el momento su proyecto editorial más sobresaliente, el CD monográfico *Isla* (2012). Este soporte digital, que agrupa obras de sus dos etapas creativas fundamentales (La Habana/Parma), marca un precedente en el momento actual de la música cubana, al hacerse con el Premio Cubadisco 2013 dentro de la categoría de Música de Concierto. Es con las siguientes palabras que el actual jefe del Departamento de Composición del ISA, el compositor Juan Piñera, presenta el proyecto discográfico de Carvajal en el marco de sus habituales reseñas periodísticas en la emisora cubana CMBF, Radio Musical Nacional.

> Una de las más agradables sorpresas del Cubadisco de 2013, en cuanto a decisión del jurado, fue el premio a *Isla* que, con música de la compositora Ailem Carvajal, fuera realizado en Italia y España por Rey Rodríguez Productions. El disco compacto recoge la obra de poco más de quince años de actividad creadora de una aún joven y siempre talentosa creadora, ajena a concesiones de modas y oportunismos estéticos. Llama la atención la excelencia de todas y cada una de las interpretaciones que contribuyen a unificar, con virtuosismo, diversos momentos de la impronta compositiva de la cubana (2013).

La laureada participación de Carvajal en este certamen discográfico llama doblemente la atención, al comprobar el número de trabajos presentados al jurado de esta decimoséptima edición de la feria cubana del disco, con más de 225 propuestas y 145 nominaciones en 47 categorías. Según datos recogidos en la prensa, de esos 225 trabajos fonográficos, 20 respondían a producciones discográficas de artistas cubanos residentes fuera de la Isla, y junto al disco de Carvajal, también fueron galardonados los trabajos de otros músicos de la diáspora como Alejandro Vargas, residente en España, con el premio especial de la feria; Yosvany Terry, Nueva York, en la categoría de Jazz Cubano; Román Filiú, Nueva York, en Jazz; y Jouse Tacoronte, España, en calidad de solista concertante.

Nueve meses antes del significativo premio discográfico habanero, la *Gazzetta di Parma* recibía como «Una bella sorpresa in casa nostra!» el monográfico *Isla* de la compositora cubana, esta vez bajo el titular de prensa: «Cuba, "Isla" favolosa di Ailem Carvajal». En sus líneas esta crítica italiana reconoce en el título del monográfico de Carvajal la rúbrica de una «matriz nativa» que da coherencia y sentido a su propuesta, más allá de una mera «impronta folclórica» sugestiva:

S'intitola «Isla», come a siglare quella matrice nativa che possiamo riconoscere quale elemento di coerenza di un camino che attraversa situazioni linguistiche non poco divaricate; ma, appunto, non si trata di un'impronta folclorica che si sovrappone solo suggestivamente bensì di un ingrediente che va transformandosi sotto l'istigazione di nuovi orizonti mantenendo pur sempre una propria tensione immaginativa.[5]

La visión expuesta en las líneas citadas se aleja del socorrido tópico europeo romántico de la cultura caribeña; ese que busca su comprensión desde el camino fácil de lo folclórico o lo exótico, es decir, el de la imagen recurrente de la «mulata sensual», la «negra jacarandosa», la «criolla barroca» o la «india pintoresca» (Benítez, 1998: 262). En cambio, subraya la «propia tensión imaginativa» de la música de Carvajal como uno de sus aciertos. En realidad, es la conjunción de esa personal tensión imaginativa del discurso creativo de Carvajal, con su toma continua de contacto con el ámbito músico-popular cubano, uno de los resortes más característicos de su propuesta musical, ya sea desde la utilización intertextual de iconos característicos cubanos, o el uso de códigos que remiten a la base de un conocimiento tradicional, su música vivaz y extrovertida tiende a volver su atención hacia un pasado insular identitario.

6.1.2. Concepción estética y formación académica (Cuba/Hungría/Italia)

Las obras de Carvajal sitúan al oyente ante un discurso de asequible sentido instrumental, donde el juego y la búsqueda de un espectro variado de colores tímbricos prevalecen como uno de sus elementos rectores. Sus realizaciones responden a una dinámica singular de variabilidad y reiteración de elementos musicales, dentro de una lógica de tiempo breve y fluido donde «la miniatura [es] pensada como gesto o trazo» (Rodríguez Cuervo, 2012b) compositivo. Desde un punto de vista estético-simbólico la propuesta de esta compositora incita a

[5] «Se titula "Isla", como para rubricar esa matriz nativa que podemos reconocer a modo de elemento de coherencia de un camino que atraviesa situaciones lingüísticas no poco extendidas; sin embargo, no se trata precisamente de una huella folclórica que se superpone solo sugestivamente, sino de un ingrediente que va transformándose bajo la incitación de nuevos horizontes, manteniendo siempre una tensión imaginativa propia». (G. P. M., 2013, traducción de Estefanía Álvarez Escotet).

reconocer en sus obras un cruce sugerente con ese ideal de instantaneidad y liquidez que Z. Bauman advierte como metáfora de la fase actual de la era moderna, la «modernidad líquida»,[6] y, asimismo, a reconocer la afinidad del sentido transitorio de sus creaciones con tópicos como el viaje, la fuga, el espacio (ya sea imaginado o ausente), el agua o la insularidad, este último como idea recurrente de su discurso identitario de la diáspora.

En Carvajal persiste una clara noción de pertenencia y continuidad cultural de lo cubano, en contraste con la creciente indiferencia que desde finales de los años noventa muestran, en este sentido, las jóvenes generaciones de creadores de dentro de la Isla. Si para estos el hecho de saberse parte de su cultura insular contemporánea los conduce a esforzarse «por romper el maleficio de la "maldita circunstancia del agua por todas partes"» (Casamayor, 2006), para la compositora radicada en Parma, saberse y formar parte de esa insularidad caribeña deviene en realidad inexorable. Su apremio por comunicar y sentir en cubano dentro de un entorno europeo, fragua en constante vital de su creación. Según advierte la compositora:

> Como una isla cada nueva obra se presenta ante mí a manera de enigma a descifrar. De una a otra isla, va creciendo mi modo de expresar y disfrutar la música, lo que soy. La isla es para mí una metáfora en constante renovación: primero nací en Cuba, una isla; luego, pasé mi infancia y mi etapa de formación musical elemental en la Isla de la Juventud, una isla dentro de otra isla; más tarde, me fui a estudiar a la ciudad de La Habana, capital de la isla, y, dentro de esta, a las espléndidas islas que para mi fueron la Escuela Nacional de Arte (ENA) y el Instituto Superior de Arte (ISA), y, en la actualidad, convivo con mi música en una ciudad del viejo continente como Parma. Es esta imagen la que me ha llevado a decir las palabras que tanto llaman tu atención: «*Isla sono, Isla suono*» (Isla soy, Isla toco) (Carvajal, 2013b).

[6] En paralelo con las definiciones de sociedad posmoderna o, según Ulrich Beck, la «sociedad de la segunda modernidad», Bauman utiliza la metáfora de la «fluidez» y lo «líquido» para definir la naturaleza cambiante del momento actual. Para este sociólogo, filósofo y ensayista polaco, la idea radica en que: «los fluidos [en tanto cualidad de los líquidos y los gases] no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla; por consiguiente, para ellos lo que cuenta es el flujo del tiempo más que el espacio que puedan ocupar: ese espacio que, después de todo, sólo llenan «por momentos». Véase Bauman (2002: 8).

En convergencia con las palabras de Carvajal, resulta atrayente destacar, en paralelo, las reflexiones expuestas por el escritor cubano--americano Gustavo Pérez Firmat en su personal «lección de exilio y desexilio» número 43:

> […] nuestro modo de adaptación es fabricar islas dentro de los continentes. […] Creamos islas grandes, como los barrios cubanos de Miami; o islas pequeñas, como mi despacho. […] el aislamiento no es una condena sino una salvación. Cuando nos acosan, nos hacemos islas; cuando nos ignoran, nos hacemos islas. En busca de compañía, nos hacemos isla; solícitos de soledad, nos hacemos isla. Para conjurar el tedio, nos hacemos islas; para ser felices, nos hacemos islas. Isla la palabra, isla el corazón. Cuba es una porción de tierra rodeada de islas por todas partes (Pérez Firmat, 2000: 100-101).

Su vuelta persistente a lo cubano, como referente vital de su obra, entronca con esa vuelta nostálgica que el exilio o la diáspora ha infligido al discurso de tantos creadores cubanos. Sin embargo, su mirada es también de acento revertido, identificada en gran medida con el tono insular y fugitivo que caracteriza la obra de una poetisa como Dulce María Loynaz, quien, desde un profundo y prolongado «insilio» habanero, fundió la naturaleza líquida e insular en un único elemento de múltiples matices neorrománticos y modernistas, en señal de gesto poético trascendente. Es el gesto de esta longeva escritora el que atrae la atención de la compositora de origen habanero, desde hace más de dos décadas:

> *¿Qué es una isla?*
> *Una isla es una ausencia de agua rodeada*
> *de agua: Una ausencia de amor rodeada de*
> *Amor* (Loynaz, 1955: 83).
> […]
> *Rodeada de mar por todas partes,*
> *soy isla asida al tallo de los vientos…*
> *Nadie escucha mi voz si rezo o grito* (ibídem, 156).
> […]
> *La criatura de isla paréceme, no sé por qué, una criatura distinta.*
> *Más leve, más sutil, más sensitiva* (ibídem, 345).

La obra de Carvajal muestra un itinerario estético desenfadado, donde convergen recursos sonoros de expresividad posmoderna con el uso de procedimientos musicales de matiz experimental. Su discurso

composicional manifiesta vínculos con estéticas y compositores de un amplio radio de acción, cuya extensión dibuja ostensiblemente el espacio cartográfico de esta compositora de la emigración cubana.

De una parte, salta en primer orden la herencia recibida de la cátedra cubana de composición, bajo el liderazgo de Gramatges y Fariñas. Son estos protagonistas de la música académica de la Isla quienes acercan a la compositora a la técnica neoclásica del catalán José Ardévol, al colorido tímbrico orquestal de la escuela norteamericana de Aaron Copland, al arrojo estético y musical afrocubano de Roldán y Caturla, y a la visión experimental de la vanguardia musical cubana de los años sesenta.

A lo anterior se suma, como herencia sustancial de la formación académica de la compositora, su etapa de estudios musicales de formación pianística en el nivel medio, bajo la guía del pianista y compositor Andrés Alén. Es de manos del autor de *Danzón Legrand* (1968) que Ailem entra en el mundo de la composición y la pianística cubanas, en cuyos antecedentes destacan Cervantes y Saumell, pero que en las últimas décadas del siglo XX está en permanente contacto con un ámbito sonoro que suma, entre otros, elementos de la música popular cubana, del *latin jazz* y del legado armónico posromántico de Scriabin.

De otra parte, hay que subrayar los acercamientos de la compositora al universo didáctico y estético del que viene a ser uno de sus referentes fundamentales, Béla Bartók, compositor que atrae su atención desde momentos iniciales de su formación musical como pianista, al entrar en contacto con la serie de piezas de acento folclórico y vitalidad rítmica: *Mikrokosmos* (1926-1939).

Sin salirse del ámbito de la escuela húngara, destacan también los nexos de la compositora con la obra aforística y didáctica de György Kurtág. Especialmente, su conocido *Hommage à Mihály András* «12 microludios para cuarteto de cuerda» op. 13 (1977-1978), así como su amplia colección de piezas didácticas para piano *Játékok (Juego)*, reunidas en ocho volúmenes (1973-2010) con una perspectiva lúdica que, en vínculo estrecho con la expresión corporal, busca fomentar en los niños el instinto de experimentación musical. Carvajal retribuye esta experiencia en su formación europea con estudios de composición, música folclórica y didáctica musical en el Conservatorio de Música Superior de la ciudad de Szeged (Hungría), durante el curso 2002-2003, bajo la atención del compositor Huszàr Lajos.

Por último, y en coincidencia con los años vividos en Italia, la obra de esta compositora manifiesta relación cercana con el patrimonio tímbrico experimental de la escuela de composición italiana de Maderna, Berio y Nono, por solo citar algunas de sus figuras más

representativas. Es de este epicentro musical de vanguardia europea del pasado siglo, salido del entorno del Studio di Fonologia della RAI (Milán), que Carvajal asimila con creatividad una amplia gama de recursos musicales. Valga mencionar, entre otros, aquellos que vinculan la estética de la música concreta con paisajes sonoros urbanos, al estilo de *Ritratto di Città* (Berio/Maderna, 1954) y *Contrappunto dialettico alla mente* (Nono, 1968); o los relacionados con el empleo de manipulación tímbrica y fragmentación electrónica de fonemas, cuyos entramados hacen recordar el clásico *Thema (Omaggio a joyce)*, escrito por Berio en 1958.

Es dentro de ese entorno que Carvajal toma contacto con la escuela de composición italiana. Sus experiencias académicas en este país agrupan un ámbito de formación que va de la clase de composición de Luigi Abbate en el Conservatorio de Música Arrigo Boito de Parma, donde se graduó en al año 2006, a la clase de música electroacústica de Alvise Vidolin en la Scuola Civica di Milano. Este último reconocido como figura relevante en la esfera de la música electrónica italiana, donde llegó a ser colaborador técnico de Nono en Venecia. Otro nombre a subrayar en el itinerario académico italiano de la compositora cubana es el de Francesco Giomi. Este reconocido compositor y técnico de sonido destaca en dicho panorama musical no solo por haber sido el último colaborador técnico de Berio, sino también su sucesor como director de Tempo Reale, el centro de investigación, producción y enseñanza de música electrónica fundado por el autor de *Visage* en la ciudad de Florencia en 1987.

6.2. Período cubano

El catálogo compositivo de Carvajal entre los años 1988 y 1997, época de formación e iniciación profesional en el ISA de La Habana, ofrece datos significativos de su pasada y presente labor creativa musical. Como puede apreciarse en el gráfico 13, en él prevalecen las obras de función didáctica, seguidas de realizaciones de música incidental. Por su parte, las obras electrónicas y de cámara de esta etapa solo superan, en conjunto, la cifra de tres realizaciones.

Al decir de la propia compositora, en su etapa de estudios musicales en la Escuela Nacional de Arte de la Habana (ENA) y el ISA, entre los años 1986-1991 y 1991-1996 respectivamente:

> […] la búsqueda y experimentación en el universo tímbrico, ya fuera acústico o electrónico, aún no había provocado en mí esa

atracción que hoy puedes reconocer en la mayoría de mis obras. Por aquellos años, mi atención estaba más dirigida al conocimiento de las técnicas compositivas, los recursos contrapuntísticos y armónicos, y, de manera especial, al entendimiento de la música folclórica y popular de mi país (Carvajal, 2013a).

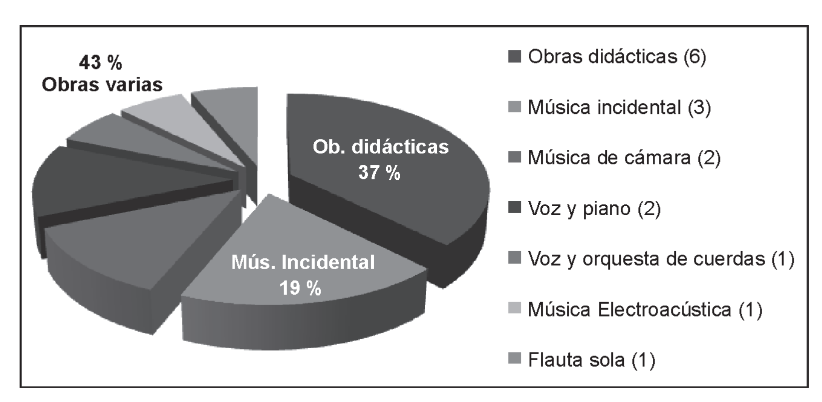


Gráfico 13. Obras del catálogo de A. Carvajal compuestas en Cuba de 1988 a 1997.

A la realidad antes descrita, hay que sumar las discontinuas posibilidades de acceso que ofrecía a los estudiantes del ISA el campo de la música electrónica, a pesar de los esfuerzos realizados. Debe recordarse que no fue hasta el año 1989 que Fariñas, el profesor tutelar de composición de Carvajal, inauguró en dicha institución el EMEC, cuyos primeros años coincidieron con los más críticos del Período Especial en Cuba, momento en que las prestaciones del servicio eléctrico de toda la Isla no superaban el 40 % de horas semanales.

Es dentro de estos marcos que surge *Gotas* (1996), la única obra electrónica concebida por la compositora en sus años habaneros. Su relación estética y técnica con la obra de Fariñas *Cuarzo, variaciones fractales* (1991) es estrecha. Ambas obras responden a procedimientos de la música concreta y fueron realizadas con ayuda del programa Music Fragtal/Emecsoft, creado en los años inaugurales del EMEC. El principio geométrico de este programa permitía a los compositores manejar diversos planos melódicos a partir de la generación fractal de diferentes parámetros musicales, derivados, a su vez, del tratamiento y estudio de diversos «objetos sonoros»[7] grabados con anterioridad. En

[7] Debe recordarse que Pierre Schaeffer entiende como objeto sonoro «el propio sonido, considerado en su naturaleza sonora y no como objeto material (cualquier instrumento dispositivo) del que proviene» (1988: 23). Asimismo, según Michel Chion, para Schaeffer se trata de «todo fenómeno sonoro que se percibe como un conjunto, como un todo coherente, y que se escuche mediante una escucha

el caso de Fariñas, este proceso fue realizado a partir de la grabación de cristales de cuarzo; y en Carvajal, de la grabación de gotas de agua, su elemento representativo.

Según refiere la compositora, el motivo inicial de *Gotas* resulta de llamativo interés, dada su identificación creativa y cáustica con el entorno de convivencia del ISA, en plena década de los noventa:

> La idea de la obra fue motivada a raíz de mis vivencias como estudiante del ISA, becada en los edificios donde los alumnos se albergan durante todo el curso. La beca, que es así como llamamos en Cuba a este tipo de edificios, era un universo «real maravilloso». Allí, las goteras de agua sucia caían por cantidades en los pasillos de paso obligatorio durante el día y la noche. Para evitarlas, tenías que emplear todo tipo de estrategias y piruetas acrobáticas. Aquellas goteras llegaron a ser tan «notables» que se convirtieron por algún tiempo en temas y letanías de discusión de becados, profesores y directivos de la institución. Mi idea inicial fue grabar muestras de gotas de agua con el instrumental técnico que ofrecía el estudio del EMEC. Y luego fueron esas gotas las que sirvieron como material compositivo para la realización de la obra, y así mismo, mi primer acercamiento a la música concreta en el campo electroacústico (Carvajal, 2013a).

El catálogo de la compositora en esta etapa muestra algunos cambios con respecto a su versión más actualizada. Al repasar títulos y formaciones instrumentales de obras de aquella época se puede advertir que buena parte de estas han sido objeto de modificaciones o reelaboraciones creativas. De ahí que no resulte del todo desacertado identificar la totalidad de su obra composicional como unidad de creación abierta en continuo estado de revisitación, a manera de *work in progress*; una práctica que conduce a entender, en cierta forma, el volumen moderado de obras que conforman actualmente su catálogo compositivo.

Dos obras que evidencian, en cierto modo, dicha idea de reelaboración creativa continua son, por ejemplo, sus realizaciones didácticas *Capítulo para una inocencia* (1990), con textos de José Martí, y *Suite insular* (1992/2009). La primera de ellas, concebida inicialmente para trío de flauta, voz solista de soprano y piano, con el título *A los que*

---

reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia y significación» (1983: 34). Por su parte, la escucha reducida es reconocida por Schaeffer como aquella que afecta a las cualidades y formas propias del sonido, independientemente de su causa y su sentido, tomando al sonido como objeto de observación.

lean la edad de Oro, es en la actualidad una obra para coro de niños, piano y percusión; mientras, la segunda, escrita para piano solo, pasó de ser una *Sonata* de tres partes (I. «Espiral», II. «Tras la penumbra» y III. «Dualidad espiritual») a convertirse en una *Suite insular* de cinco piezas para piano.

Bajo un criterio diferente, otras obras de la compositora que responden a ese juego de la revisitación son, por ejemplo, *Totum revolutum*, escrita para cuarteto de cuerdas, y *Canción del infinito* (1994), para voz y piano, con texto de Rabindranath Tagore. Ambas cuentan dentro de su catálogo con versiones para formatos instrumentales diferentes a su original. La primera responde al nuevo título de *Songuajira* (2006) y su nueva formación se ciñe a un cuarteto de saxofones; mientras la segunda, retitulada como *Canción del alma infinita* (1996), suma a la obra original una versión para soprano solista y orquesta de cuerdas.

De las obras pertenecientes a esta etapa de Carvajal como estudiante del ISA se centrará la atención en tres creaciones fundamentales de su producción. Son estas: *Suite insular*, para piano solo; *Identidad*, concebida para dúo de clarinete y fagot; y *En tres*, para flauta solo.

6.2.1. *Suite insular* (1992)

Dedicada al profesor Andrés Alén, *Suite insular*[8] se conforma de cinco piezas didácticas para piano. Sus títulos («La bibijagua», «La pinerita», «La cotorrita», «La codorniz» y «La toronjita») refieren explícitamente al entorno natural donde vivió la compositora en sus años de infancia, la Isla de la Juventud; una pequeña isla localizada al sur de la provincia de La Habana, conocida hasta 1978 como Isla de Pinos y, entre los muchos nombres adjudicados durante la época colonial española, como la Isla de las Cotorras.
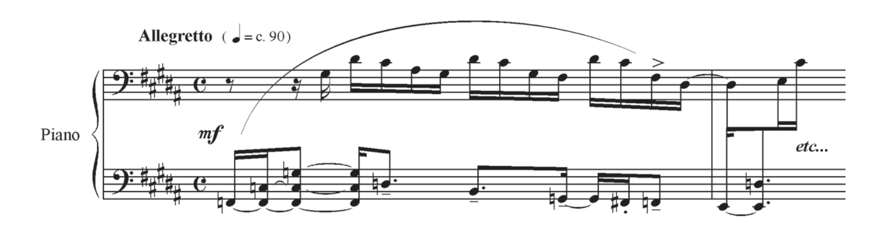
No es hasta el año 2009, fecha de revisión de esta obra de 1992, que el ciclo de piezas conocido como *Sonata* pasa a ser rebautizado con el nombre de *Suite insular*. De esta forma Carvajal apela expresamente al tópico de la isla, uno de los ejes temáticos de mayor carga simbólica en su obra compositiva de la diáspora, y, al mismo tiempo, uno de los más recurrentes en la producción artística y literaria de los creadores caribeños de la diáspora de finales del siglo XX y principio del XXI.[9]

[8] Audición disponible en Spotify (CD *Isla*) y en sitio web de la compositora <http://www.ailemcarvajal.com/audio.html>. Última consulta: 29/9/2015.

[9] La búsqueda identitaria del artista y escritor caribeño de la diáspora a través de la temática recurrente de la insularidad, como vía de retorno a lo propio, se hace notable en figuras como las novelistas Cristina García (Cuba) y Julia Álvarez

Las cinco piezas que integran la *Suite insular* de Carvajal establecen desde un inicio vínculos intertextuales con sonoridades distintivas de la tradición pianística cubana. Sus cruces con estilos[10] característicos del ámbito sonoro académico y popular de la Isla, tanto de ascendencia rural como urbana, hacen del conjunto de esta suite un caleidoscopio o red de contrastes genéricos y musicales. Mientras la primera de sus piezas, «La bibijagua», se define por un lenguaje rítmico y armónico de matices estilísticos propios del *latin jazz*; la última, «La toronjita», se ciñe a uno de los géneros populares cubanos de ascendencia rural e hispanoamericana más distintivos, la guajira. Por su parte, las piezas II («La pinerita»), III («La cotorrita») y IV («La codorniz») manifiestan indistintamente rasgos característicos de géneros o estilos como la habanera, la música afrocubana, el *latin jazz* y el impresionismo.

La fuente de referencia principal de la primera pieza se focaliza en el estilo sonoro del *latin jazz*. Es su riqueza rítmica y polifónica, de perfil armónico cromático su elemento fundamental. Desde su inicio (ejemplo 77), el motivo temático generador, ubicado en la mano izquierda, parte de un diseño rítmico sincopado de movilidad sostenida. Su diseño responde a pulsos rítmicos de característica ascendencia afrocubana (2-3-3/3-2-3), en contraste polirrítmico con los grupos de semicorchea regulares que presenta la mano derecha.



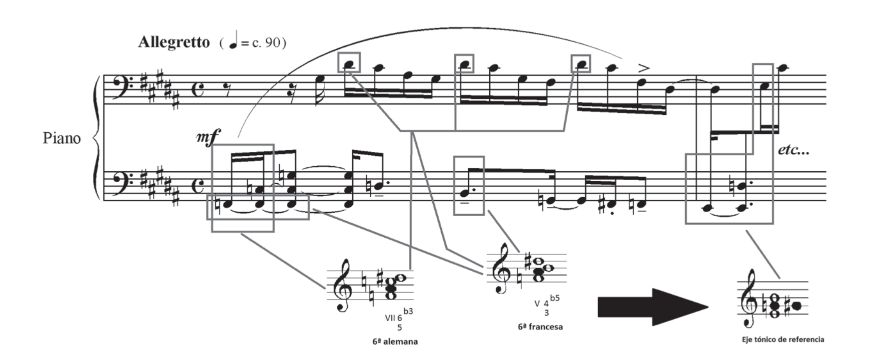
Ejemplo 77. Motivo temático, «La bibijagua», *Suite insular*, cc. 1 y 2.

(EE. UU.-República Dominicana), con sus novelas *Dreaming in Cuban* (1992) y *How the García Daughters Lost Their Accent* (2007); los artistas plásticos Jean-François Boclé (Martinica) y Edouard Duval-Carrié (Haití), con sus obras *Tout doit disparaître!* (2001) y *The Mad Island* (2007) o los poetas Johanny Vázquez (Puerto Rico) y Jesús Barquet (Cuba), con sus poemarios *Poemas callejeros* (2007) y *Cuerpos del delirio* (2010).

[10] El estilo debe comprenderse como: «la competencia que en cuestiones de funcionamiento simbólico una obra musical presupone. La competencia cognitiva, semiótica, […] compuesta de cosas tales como los sistemas de escalas, los sistemas métrico/rítmico, los principios de la organización y los constreñimientos operantes sobre esta (que pueden interactuar con flexibilidad) […]. En otras palabras, una competencia de estilo incluye comprensiones y habilidades que van desde el simple reconocimiento hasta la interpretación compleja de un proceso en términos de principios y constreñimientos del estilo» (Hatten, 1994: 212).

Por su parte, el perfil armónico que resulta de la combinación de los planos melódicos de este momento inicial refleja importantes relaciones cromáticas superpuestas y conformaciones de acordes ampliados, de cierto estilo jazzístico. En un primer acercamiento se puede advertir la superposición de dos líneas melódicas contrastantes; una, estructurada a partir de las teclas negras del piano (mano derecha); y otra, a partir de las teclas blancas (mano izquierda). Su organización de alturas resultante evidencia, prácticamente, el uso total de los sonidos cromáticos, a excepción de la nota *la*.

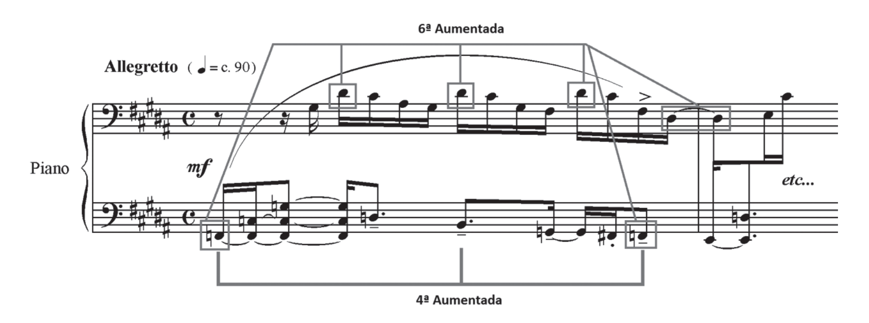
La ausencia de dicha nota *(la)* deviene así en elemento de disociación armónica, uniéndose a ella la presencia de diversos sonidos cromáticos que, de una u otra forma, buscan aportar densidad y cierto comportamiento politonal en la pieza. El sentido de progresión armónica que introducen los motivos iniciales (ejemplo 78), finalizado en el tiempo fuerte del segundo compás, subraya como gesto la relación cadencial hacia un eje tónico de *mi*, tomando como acorde de función dominante una estructura de sexta aumentada *(fa-re#)*, que pasa del modelo prototipo de la sexta alemana al de sexta francesa. Solo que aquí, como se puede apreciar, el sonido que aporta la estructura característica de tercera mayor al acorde dominante (sonido *la*) no aparece. Mientras, en su lugar, se interponen en la voz superior sonidos cromáticos de efecto politonal como *do#*, *la#* y *fa#*, y en la inferior, *sol* y *re*.



Ejemplo 78. Comportamiento armónico, «La bibijagua», *Suite insular*, cc. 1 y 2.

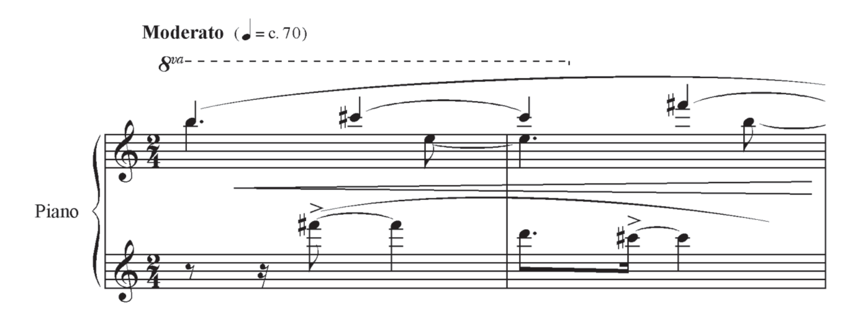
Como referente armónico sustancial de ese fragmento introductorio, téngase en cuenta la conformación simétrica que la compositora establece en torno a los intervalos de cuarta y sexta aumentada (ejemplo 79); el primero de ellos, como estructura simétrica del plano

inferior, tiempo fuerte y relativamente fuerte del compás, y último tiempo débil (sonidos *fa-si-fa*); y el segundo, como relación de notas extremas de los planos agudo y grave (sonidos *fa* y *re#*).



Ejemplo 79. Simetría interválica, «La bibijagua»,
Suite insular, cc. 1 y 2.
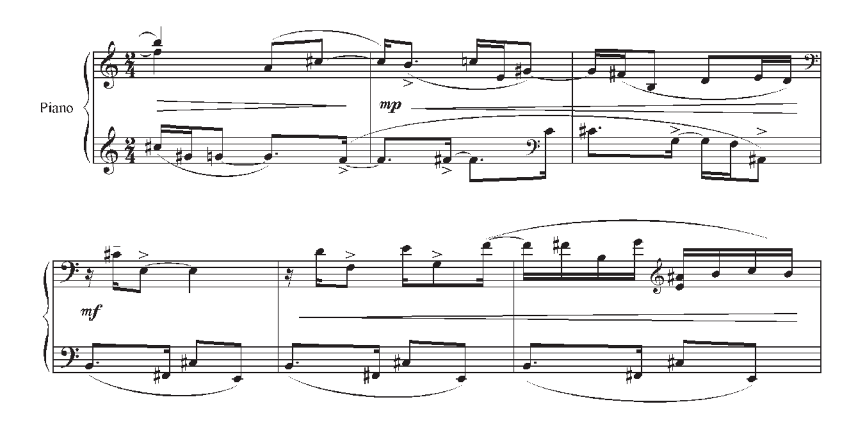
«La pinerita», segunda pieza de la suite, se acoge al ritmo tópico de habanera como eje estratégico de alusión estilística. A diferencia de la pieza anterior, en esta el motivo rítmico generador se presenta de forma conjunta por los planos de la mano derecha y de la mano izquierda. Su distribución polifónica, en registro sobreagudo y modo menor (*si* m), revela una sonoridad de carácter cristalino que infiere cierto aire infantil al tópico de habanera aludido, a manera de caja de música (ejemplo 80).



Ejemplo 80. Motivo rítmico de habanera, «La pinerita»,
Suite insular, cc. 1 y 2.

Junto al motivo rítmico de habanera y los juegos polifónicos de voces o planos, la articulación de recursos melódicos cromáticos constituyen los elementos generadores del discurso de esta pieza, anclada, en el orden general, en un centro tónico *si*. Por su parte, el punto álgido de dicha pieza se localiza hacia su pequeña sección central, al ofrecer en su discurso curiosas relaciones intertextuales de continuidad y oposición.

Aquí se antepone al momento climático de mayor énfasis, definido por la reiteración del patrón rítimico-armónico de habanera en el plano grave, otro efecto contrastante. Este se distancia significativamente del patrón dominante para ofrecer, a modo de referencia estilística puntual, una distribución rítmica y acentual más propia del género sonero, es decir, una distribución en la que sus patrones de acentos y valores rítmicos se definen por un sentido más sincopado, sin llegar a constituir una cita textual (ejemplo 81).



Ejemplo 81. Comportamiento rítmico sincopado, «La pinerita», *Suite insular*, cc. 21-26.
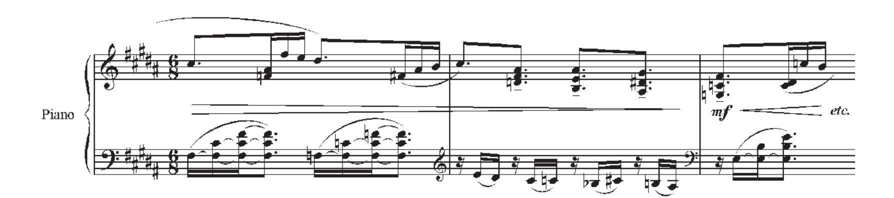
Otra de las piezas significativas dentro de esta suite para piano, en lo que respecta a la estrategia estilística[11] desarrollada por la compositora, es «La toronjita», pieza final del ciclo. La relación intertextual abordada aquí desde la alusión estilística se sustenta en el tópico genérico de la guajira cubana. Este género de canción, característico del hacer musical de la Isla de antecedente hispánico, comparte espacio con el punto y el zapateo cubano, de manera que uno de sus rasgos musicales más representativos viene a ser precisamente la alternancia métrica sesquiáltera, en la que se intercalan de continuo compases de 3/4 y 6/8.

Sin embargo, la propuesta de «guajira cubana» que ofrece Carvajal en esta pieza deviene en gesto singular. En ella la compositora modifica creativamente el tópico sesquiáltero de la guajira, en función de

[11] Recuérdese que para Hatten «las estructuras y procesos potenciales proporcionados por un estilo constituyen el campo de juego para las estrategias, que son manifestaciones particulares de esas posibilidades […]. Las estrategias […], afirman la individualidad de una obra al mismo tiempo que dependen de un estilo para su inteligibilidad. Así, una determinada obra estará típicamente en un estilo y será típicamente de ese estilo, mientras juega con él o contra él estratégicamente» (1994: 212-213).

una relación estilística sugerente y atípica dentro del género musical aludido. Anclada en un centro tónico *mi* y con una organización de alturas que se acoge a un modo lidio de sugerente matiz cromático, esta pieza se articula en un sentido métrico binario preponderante. Sin embargo, en su articulación interna de pulsos y motivos rítmicos, la compositora no deja al margen la interpolación estratégica de curiosas combinaciones métricas de orden ternario/binario.

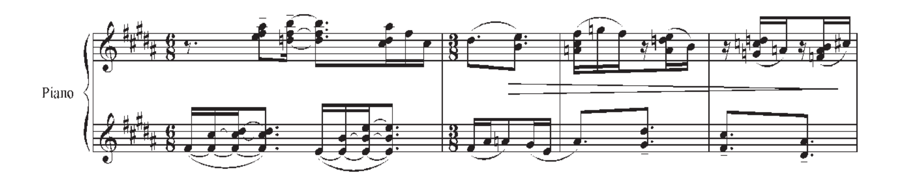
Como puede verse en los ejemplos incluidos a continuación, la métrica binaria predominante en la pieza (6/8) sugiere en determinados momentos divisiones ternarias del compás. En el ejemplo 82, este comportamiento resulta del tratamiento rítmico, el fraseo y la articulación melódica, como puede apreciarse en el segundo compás del ejemplo. La inserción de un compás de 12/16, es decir cuaternario, emerge aquí claramente, aunque su fuerza métrica contrastante queda inhibida al formar parte del fraseo y la articulación motívica del compás anterior. Este sugerente cambio se enfatiza con la reiteración melódica de la nota *la* en el segundo y tercer tiempo del compás de cuatro pulsos, así como con la articulación en corcheas con puntillo que presentan, desde una factura acordal descendente, los pulsos básicos del compás como patrón contrastante. Todo ello en diálogo conjunto con el tratamiento motívico-rítmico que presenta la mano izquierda en su particular disposición de factura y fraseo.



Ejemplo 82. Métrica binaria/ternaria, «La toronjita»,
Suite insular, cc. 3-5.

En el ejemplo 83 se aprecia la alternancia métrica entre 6/8 y 3/8 como posible estrategia de alusión estilística a la métrica sesquiáltera de la guajira cubana (alternancia de 6/8-3/4). Pero contrario a la lógica de este género de ascendencia hispánica, la compositora enriquece su propuesta al sugerir en el ámbito del 3/8 una división ambivalente (binaria/ternaria). De una parte, se aprecia la división binaria impuesta en los compases ternarios de 3/8 a partir del uso de dos corcheas con puntillos. Por otra, la propuesta implícita de una división métrica ternaria, de orden gestual o fraseológico, que sugiere la división de los tres compases de 3/8 en dos de 9/8. En su conformación, este último efecto incluye dos grupos de tres corcheas con puntillo, el segundo de

ellos mucho más definido en el plano de la mano izquierda, dada su conducción descendente de dos voces paralelas a distancia de quinta justa. Como resultado final, la constricción de este pasaje en 3/8 dentro de una métrica binaria implícita (6/8) propone en realidad la interpolación sesquiáltera de un compás ternario de 9/8.
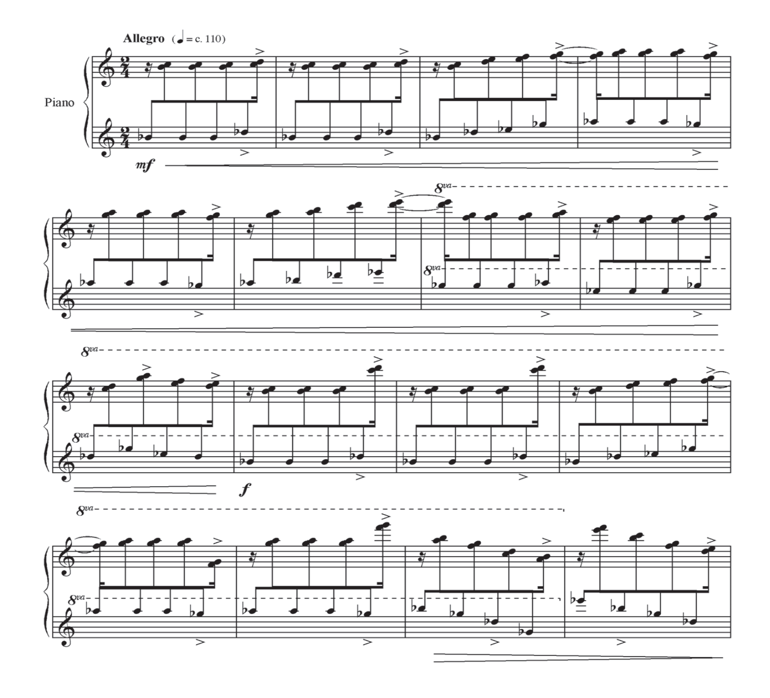


Ejemplo 83. Métrica binaria/ternaria, «La toronjita»,
Suite insular, cc. 8-11.

En sentido global, la suite responde a un principio tonal ampliado donde se suceden con regularidad estructuras de acordes por cuarta y quinta justas y aumentadas, además de un uso abundante de acordes con séptima mayor y menor, octavas aumentadas y disminuidas, y novenas mayores y menores, estos últimos como evidencia de su alusión al estilo armónico propio del jazz. La sucesión de sus cinco piezas de carácter contrastante (rítmico/lírico) responden indistintamente en su estructura a principios binarios y ternarios (pieza I y II: A-A'-A'', pieza III: A-B-A'-C-A'', pieza IV: A-B-A' y pieza V: A-A'), con la particularidad de que las estructuras de esta suite responden a una lógica de brevedad que escasamente le permite sobrepasar en conjunto los siete minutos de duración, al tiempo que su pieza o miniatura más corta, «La toronjita», no alcanza si quiera a completar los sesenta segundos.

Por último, vale destacar como uno de los rasgos de referencia de esta *Suite insular* la incidencia de dos principios combinados que provocan un sentido de reiteración y variabilidad continua en el discurso de cada una de sus cinco piezas. La presencia conjunta de estos dos principios, repetición y variación, puede advertirse con claridad en la sección inicial de la pieza número tres, «La cotorrita» (ejemplo 84).

El estatismo minimalista que provoca en este fragmento la reiteración de un único motivo rítmico de semicorchea, a manera de *moto perpetuo*, se complementa aquí con la movilidad circular de su diseño melódico. La reiteración y variación cíclica de este diseño, reiniciado cada tres compases, responde a una organización de alturas pentáfona. A diferencia del plano melódico de la mano izquierda, la mano derecha se limita a sostener, con respecto a aquel, un tratamiento cromático paralelo. Sin embargo, ambos planos reducen sus indicaciones de acento al último tiempo del compás, reservando para la conducción

climática final de esta sección de aparente estatismo su momento de contraste.



Ejemplo 84. Sección inicial, «La cotorrita», *Suite insular*, cc. 1-16.

6.2.2. *Identidad* (1993)

La segunda obra de la etapa compositiva habanera a la que se dirige la atención es *Identidad (suite de temas populares cubanos para clarinete y fagot)*,[12] escrita por Carvajal en 1993 y estrenada al año siguiente en el IX Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana. Las piezas que componen esta suite para dúo de viento madera plantean, como rasgo singular, una relación intertextual de copresencia explícita e implícita con el ámbito folclórico musical cubano de ascendencia rural y urbana. Su título, *Identidad*, constituye por sí mismo una carta de presentación de intenciones de la autora, que no deja lugar a dudas en las referencias que proponen los títulos de sus siete piezas

[12] Audición disponible en Spotify (CD *Isla* y CD *Música en Iberoamérica*) y sitio web de la compositora <http://www.ailemcarvajal.com/audio.html>. Última consulta: 29/9/2015.

constitutivas: I «Iniciación», II «Rezo», III «Tonada», IV «Invocación a Babalú Ayé», V «Invocación a Oyá», VI «Cantinela» y VII «Rito».

Asociada a la idea de una continuidad histórica y cultural, la suite propone reelaborar creativamente varios elementos del legado folclórico musical cubano. En su reinterpretación de este ámbito de la identidad cultural de la Isla, Carvajal reutiliza cantos y tonadas ancestrales como materia prima de un nuevo texto musical, alejado de sus formas originarias. Sin embargo, su propuesta no parece adoptar como finalidad la idea de diseminar o diluir los nexos de significación de dichos materiales.

Para la elaboración de esta suite la compositora reconoce haber tomado, como material de partida, transcripciones de cantos folclóricos de origen campesino y afrocubano recogidos por Argeliers León en su libro *Del canto y el tiempo* (1974) y en efecto, al contrastar los fragmentos musicales incluidos por León en su texto musicológico con la propuesta de Carvajal, se puede constatar la presencia de algunos de ellos. Por ejemplo, la pieza tercera de la suite, «Tonada», se identifica con el canto titulado *Punto guajiro, con la tonada Alma triste*, transcrito por María Teresa Linares (en Léon, 1984: 118); la quinta, «Invocación a Oyá», con *Canto ritual de los grupos yorubas, invocatorio a Oyá*, transcrito en este caso por el autor del libro (ibídem, 63) y la séptima, «Rito», con otro *Canto ritual de los grupos yorubas, invocatorio a Oyá,* transcrito igualmente por León (ibídem, 62).
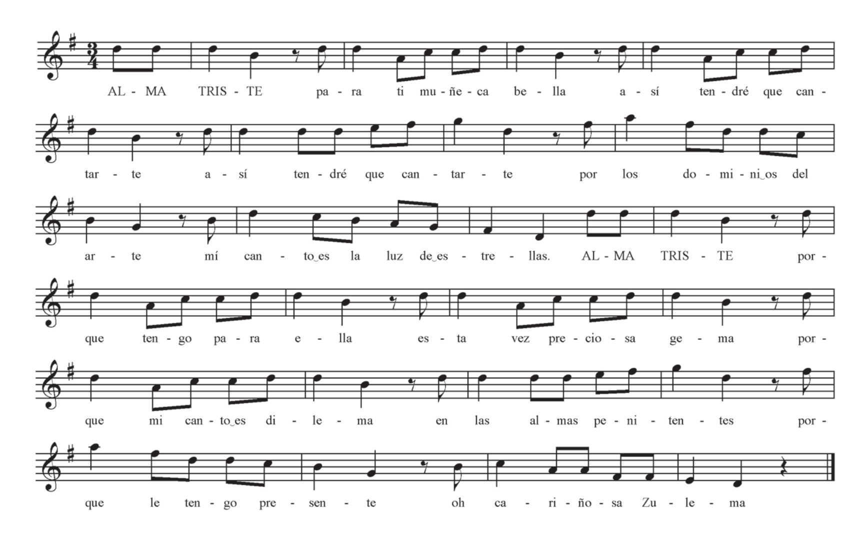
La reelaboración de estos materiales sonoros en la obra *Identidad* se sustenta en comportamientos creativos de variada tipología intertextual, si bien resulta ser el tratamiento contrapuntístico el recurso propiamente musical más explotado por la compositora. Es en ambos sentidos que la pieza número tres, «Tonada», resalta por su riqueza y singularidad.

Como el resto de las piezas del ciclo, ya sean binarias o ternarias, «Tonada» se acoge a una breve estructura de material único (A-A'-A''), cuya extensión total no supera los 25 compases. Según afirma la compositora, esto se debe, en buena medida, a uno de los componentes que inspiró la realización de su suite para dúo instrumental:

> La obra fue trabajada sobre sencillas formas bartokianas, tomando como referencia las estructuras binarias y ternarias incluidas en los *Mikrokosmos* para piano del compositor. En este sentido, mucho tiene que ver aquí el tipo de discurso que establecen recíprocamente ambos instrumentos, el clarinete y el fagot. A lo largo de las piezas que conforman esta suite, ambos instrumentos dialogan no solo desde una relación contrapuntística o polifónica; sino también desde una relación jerárquica de tipo
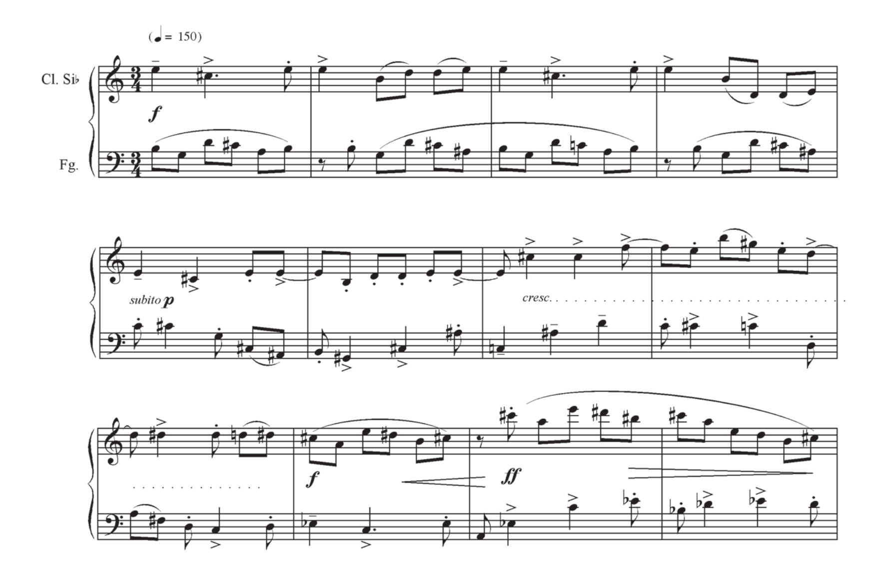
melodía principal y acompañamiento, compartida indistintamente (Carvajal, 2013a).

Con su apelativo, «Tonada» hace referencia explícita al tópico folclórico musical del entorno guajiro o rural cubano. La expectativa generada desde este posicionamiento intertextual, que anuncia la posible presencia de recursos estilísticos musicales del ámbito referido, se corrobora en el plano sonoro de la obra. Como ya se ha dicho, la compositora toma como material generador del contenido motívico-temático de la pieza la melodía del canto *Punto guajiro, con la tonada Alma triste* (ejemplo 85).



Ejemplo 85. *Punto guajiro, con la tonada Alma triste.* (Transcripción de María Teresa Linares en León, 1984: 118).

Sin embargo, Carvajal se apropia de la cita de esta tonada rural sin constreñir su propuesta al marco de estructuras y procesos que le ofrece dicho material como referente estilístico. En su acercamiento se propone estrategias que van más allá de una simple formalización estilística con la finalidad de ofrecer una reelaboración creativa más personal y, hasta cierto punto, divergente. Un ejemplo palpable de este tipo de comportamiento se localiza desde el momento inicial de la pieza (ejemplo 86), tanto en el plano vertical (simultáneo) como horizontal (continuidad). En el primero de estos planos, la autora contrapone al comportamiento modal mixolidio (tónica *re*) de la melodía original, presentada en el clarinete a partir de una variación progresiva de su perfil melódico, un plano armónico de tonalidad ampliada con centro tónico *sol* (fagot).



Ejemplo 86. Comportamiento modal, «Tonada», *Identidad*, cc. 1-12.

A partir del compás número diez, segunda sección de la pieza, se invierten las funciones de las voces, y con ello el sentido armónico resultante. La voz inferior presenta ahora el motivo temático en el ámbito de la subdominante de *sol* (IV=*do*), identificado con el modo frigio. Al mismo tiempo que la voz superior, en su rol de línea acompañante, mantiene en paralelo el centro tónico *sol* expandido del inicio de la pieza.

Otro de los elementos estilísticos más reconocibles dentro de la reelaboración que, en su «Tonada», hace la compositora del ámbito musical guajiro cubano viene a ser, nuevamente, el del arquetipo métrico sesquiáltero (6/8-3/4). A partir de este arquetipo, establecido como marca estilística de la pieza, Carvajal trama una red de estratificación rítmica y métrica singular. Para empezar, la pieza no refleja gráficamente en la partitura indicaciones de alternancia de compases binarios y ternarios, lo que viene a manifestar, en cierta forma, una intención preliminar de obedecer los procesos estilísticos reflejados en la cita folclórica tomada en préstamo por la compositora. La ausencia del tópico sesquiáltero en la melodía original transcrita por Linares y apropiada por Carvajal responde en realidad al estilo específico de un tipo de punto y tonada de la región más occidental del país, conocido como punto pinareño (punto libre o vueltabajero). Sin embargo, contrario a esta particularidad, y en beneficio del tópico o marca estilística por excelencia de la música de ascendencia rural cubana, el curso de los pulsos métricos desplegados por Carvajal en

«Tonada» alude implícitamente al arquetipo sesquiáltero en continuas ocasiones, ya fuera de manera yuxtapuesta y/o superpuesta.

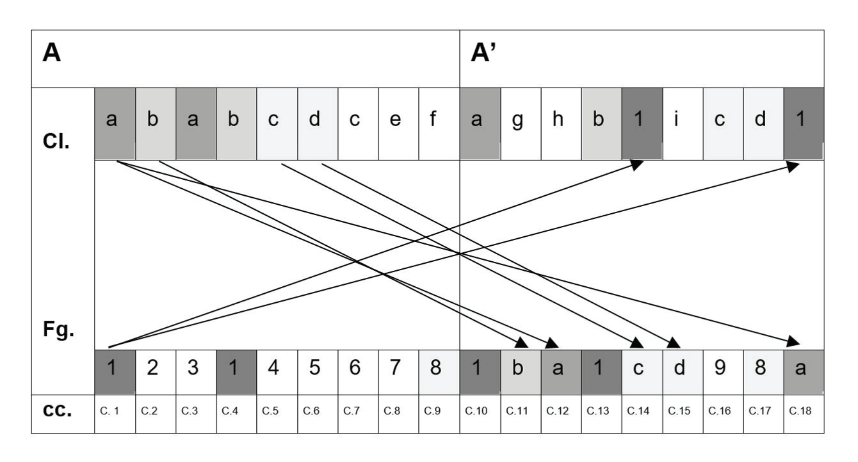
En el ejemplo presentado anteriormente (ejemplo 86), que abarca los nueve compases de la sección A, puede apreciarse desde un orden horizontal la alusión a la métrica sesquiáltera que plantea, implícitamente, la línea del fagot. El punto álgido de este comportamiento se focaliza claramente entre los compases 6 y 9. Justo antes de llegar a este punto, la línea del clarinete permanece en una métrica ternaria estable donde su propio motivo de partida hace recordar el patrón característico de la zarabanda, a diferencia de la cita original empleada. Sin embargo, al arribar al compás seis, su articulación reconfigura el pulso rítmico resultante entre ambas líneas instrumentales.

Dicho efecto de articulación rítmica se sustenta principalmente en el tratamiento sincopado que se impone, en la línea del clarinete, como referencia fugaz e icónica del ámbito estilístico sonero cubano. En su punto crítico, esta línea llega a interpolar la contracentuación de cuatro negras sucesivas (compás 7) que, bajo indicación dinámica de *crescendo*, conducen finalmente a un comportamiento disociador. Respecto a este efecto intertextual, no resulta difícil advertir que su lógica, en tanto efecto de coordinación y coherencia semántica, alude en realidad a la dinámica de intercambios (inter)genéricos y estilísticos que caracteriza el contexto artístico y musical cubano, en el cual el cruce de los puntos y las tonadas guajiras con el ámbito genérico del son ha compartido, por mucho tiempo, nutrientes y hábitat rural.

Otra de las piezas de la suite *Identidad* que destaca por lo singular de sus soluciones e inventiva es la número IV, identificada con el título «Invocación a Babalú Ayé». Aquí, no es precisamente el reconocimiento del canto folclórico utilizado por la compositora lo que más interés despierta. Su particularidad radica principalmente en su juego estructural binario y su despliegue rítmico, este último como recurso de alusión estilística al contexto musical afrocubano referido desde el título de la pieza. Recuérdese que Babalú Ayé, deidad de la santería yoruba que sincretiza en la religión católica con san Lázaro, es una de las divinidades de culto popular más arraigadas en la práctica religiosa cubana, específicamente por ser dentro de esta tradición mestiza «el dios de las enfermedades, milagroso pero severo e implacable con quien no le obedece o se olvida de cumplir sus promesas» (Barnet, 1995: 61).
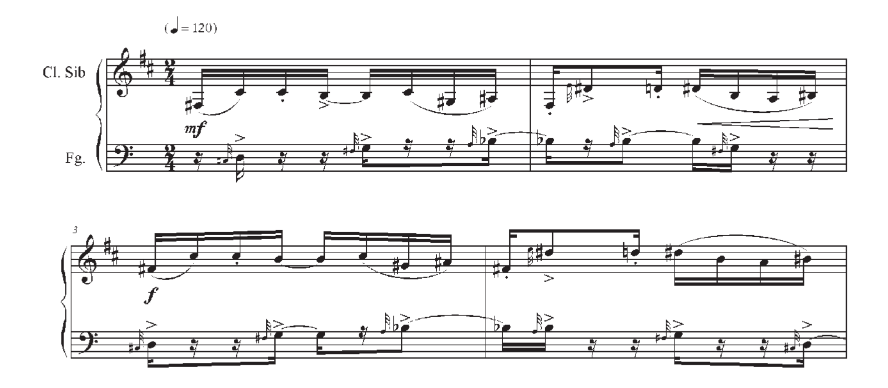
Pese a su concisión, limitada a la síntesis de dieciocho compases, la pieza esgrime una estructura binaria simétrica que discurre bajo una lógica de permutación irregular continua. Esto hace recordar las asociaciones de la compositora con los principios estructurales

de ascendencia bartokiana, y su ya mencionado uso conjunto de los principios de repetición y variación como recurso de elaboración musical. Las líneas confluyentes repiten en diversas ocasiones motivos rítmicos a partir de la alternancia y el trueque del contenido de sus compases, ya sea en orden horizontal o vertical. El resultado final de esta solución estructural, de marcada riqueza polirrítmica, queda reflejado en el esquema 11. Tener en cuenta que los motivos/compases originarios de la línea del clarinete aparecen identificados con letras (a, b, c, etc.), mientras los de la línea del fagot responden al orden numérico (1, 2, 3, etcétera).



Esquema 11. A. Carvajal: *Identidad:* «Invocación a Babalú Ayé» (modelo binario de permutación estructural).

Los cuatro primeros compases que abren la particular invocación de Carvajal, profundizan en la idea simétrica e irregular que expone la pieza en su totalidad. En este sentido, la solución propuesta por la compositora en la línea interpretada por el fagot resulta atrayente. El ritmo planteado por este instrumento refleja la repetición de un patrón simétrico simple, que responde a una pulsación estable cada tres semicorcheas. Sin embargo, y dada su estructura impar de tres pulsaciones, su localización dentro de las ocho pulsos de semicorcheas que componen el compás binario de 2/4 tiene lugar en espacios diferentes. Este efecto presupone por sí mismo la conformación de diseños y acentos rítmicos desiguales en cada uno de los compases, en relación polirrítmica con el motivo cíclico de dos frases que presenta la línea superior del clarinete (ejemplo 87). De modo que, una vez más, se hace presente la utilización conjunta de los principios de repetición y variación.



Ejemplo 87. Comportamiento rítmico simétrico/irregular, «Invocación a Babalú Ayé», *Identidad*, cc. 1-4.

De una u otra forma, el discurso compositivo impelido por Carvajal en su suite *Identidad* propone un acercamiento al ámbito musical cubano desde un personal universo sonoro. Sus estrategias y soluciones creativas se apartan de la formalización estilística que busca distorsionar el núcleo de sus materiales de referencia y alusión intertextual. Su propuesta está a medio camino entre el arraigo y la transgresión de un pasado cultural, pero que de ninguna forma busca diseminar su valor identitario.

Junto al cuarteto de cuerdas de esta misma época, *Totum revolutum*, así como otras obras didácticas al estilo de la *Suite de los cinco deditos* (1994), para trío de viento madera, o *Mariposa* (1995), para xilófono, los ciclos de obras aquí analizados se insertan plenamente en el panorama de la composición musical académica cubana. Más allá de su vitalidad renovada, su vínculo deudor con la estética de obras disímiles de este contexto se hace visible al compararla con obras como *Suite cubana para niños* (1956) y *Serenata* (1947) de Harold Gramatges, para piano y orquesta de cuerdas respectivamente; *Tres preludios en conga* (1938) de Hilario González, para piano; *Seis sones sencillos* (1955) y *Punto y tonadas* (1981) de Carlos Fariñas, también para piano y orquesta de cuerdas respectivamente; o *Miniaturas rítmicas cubanas I, II y III* (1940, 1977 y 1987) de María Matilde Alea, obra pedagógica para piano.

6.2.3. *En tres* (1996-1997)

La pieza para flauta sola *En tres*, última obra compuesta por Carvajal en La Habana, arriba al catálogo de la compositora para establecer un punto de inflexión en su trayectoria estética. Con ella, la compositora se

abre a un nuevo universo tímbrico de experimentación, que anuncia la dirección de sus pasos futuros hacia el encuentro de la escuela italiana de composición musical. Junto a la ya citada obra electroacústica *Gotas*, *En tres* forma parte de la etapa que actualmente la compositora define como «período tímbrico».

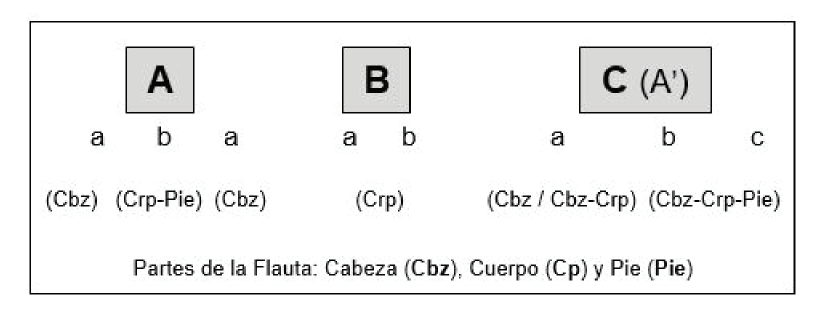
El título de esta pieza, que en cierta forma no deja de ser un guiño a la obra para laúd cubano y orquesta sinfónica de Carlos Fariñas *En tres partes* (1990), alude directamente a su concepción experimental. Ideada para las tres partes que componen una flauta traversa (cabeza, cuerpo y pie), la obra propone el uso de manera independiente o combinado de dichas partes del instrumento, lo que proporciona a la autora una gama tímbrica más extensa y rica en el desarrollo de soluciones compositivas.

La obra manifiesta en su estructura una legible cohesión de efectos, motivos y planos de estratificación tímbrica. Su lógica ternaria obedece, en un orden general, al uso fragmentado del instrumento que propone la compositora. La parte primera (A), que a su vez responde a un principio ternario, define sus dos secciones externas (a y a') con el uso de la cabeza de la flauta; mientras su sección intermedia (b), lo hace utilizando la cabeza y el pie del instrumento unidos como una única pieza.

La zona central de la obra (B), de estructura binaria, propone una sonoridad contrastante al utilizar solamente el cuerpo del instrumento. Su timbre, obtenido a través del soplo del orificio superior, o parte donde normalmente se coloca la cabeza del instrumento, evoca con claridad el sonido característico de un clarinete. De hecho, su ejecución obliga al intérprete a adoptar la posición habitual en que se toca dicho instrumento.

Por último, la parte tercera (C) se distingue por su avance progresivo hacia una sonoridad más tradicional. Sus tres secciones (a, b y c), diferenciadas entre sí por el aumento progresivo de su extensión temporal, se identifican también por el uso de las partes del instrumento. La sección inicial (a) emplea en un primer momento la cabeza de la flauta, seguida por un segundo momento que ha de ejecutarse con la unión de la cabeza y el cuerpo del instrumento. Finalmente, sus dos secciones restantes (b y c) son interpretadas por la suma total de las tres partes de la flauta, coincidiendo así con el clímax de la obra, lo que se refleja en el esquema 13, al igual que se evidencia cómo el material motívico-tímbrico de la obra se despliega desde el discurso tradicional dentro de una lógica redundante y coherente. Su planteamiento se afinca a una estructura ternaria compleja de desarrollo continuo (A [a b a] B [(a b] C [a b c]), en la que sus componentes reaparecen una y otra vez, lo que hace pensar, nuevamente, en la lógica de diferencia y repetición

que viene caracterizando el discurso de la compositora, dentro de un sentido ambivalente de movilidad y estatismo. Las pequeñas secciones (a), de carácter más etéreo, trabajan principalmente con motivos y efectos de oscilación cromática, a partir de alturas determinadas e indeterminadas. Mientras las (b), definidas por un carácter más rítmico, abordan fundamentalmente efectos de *frullato* desde sonidos determinados que, en su organización de alturas, tienden a identificarse con un sentido modal dórico con tónica *re*.



Esquema 13. A. Carvajal: *En tres* (estructura).

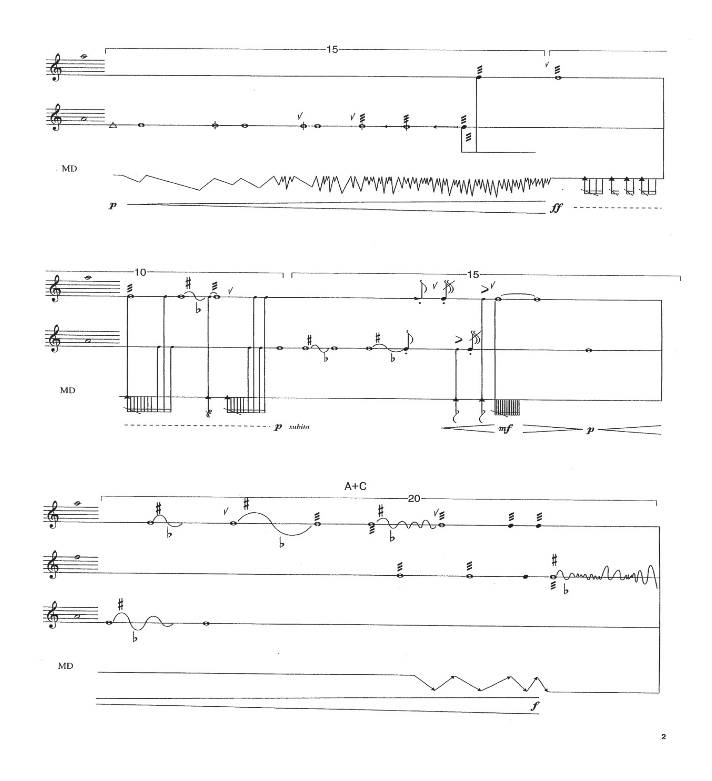
La gama de efectos tímbricos que esta obra reúne bajo una grafía no convencional incluye complejas combinaciones de *glissandi* con sonidos silbantes *(whistle tones)* y efectos de aire aspirado y expirado, *frullato* y armónicos, golpes de llave y *glissandi* con efectos percutidos en diferentes velocidades, este último logrado a partir de la inserción y extracción de un dedo de la mano derecha en el orificio extremo de la cabeza de la flauta o bien a partir del tapado y destapado de dicho orificio con todos los dedos de la misma mano.

En cualquier caso, la verdadera complejidad interpretativa de la obra radica en la contraposición simultánea de los efectos tímbricos antes mencionados, ya que obliga a sus ejecutantes a emplear, a un mismo tiempo, velocidades de aires alternas. El manejo de este complejo recurso de estratificación recuerda, en sus momentos de mayor elaboración rítmica, los característicos toques improvisados que distingue al conjunto interactivo de tumbadora y quinto dentro de una rumba cubana, al mismo tiempo que alude, desde su creatividad rítmico-tímbrica, al estilo oratorio o parlante que Argeliers León advierte en la improvisación sonera del bongó, como herencia afro de los tocadores de tambores batá, iyesá, yuka y conjunto biankomeko de los abakuá (León, 1984: 121).

Uno de los momentos llamativos de este tipo de escritura estratificada se localiza en la parte A (ejemplo 88). De los tres sistemas incluidos en este fragmento, solo la segunda mitad del tercero (identificada en

la partitura con el símbolo A+C) se ejecuta con la cabeza y el pie de la flauta, el resto se realiza únicamente con la cabeza del instrumento.

Ciertamente, la obra esboza puntos de contacto con sonoridades y recursos propios del repertorio académico y experimental de la flauta contemporánea más allá de las fronteras caribeñas. Su propuesta aquí cruza, en cierta forma, y desde el epicentro habanero, por la tímbrica compleja que S. Sciarrino o B. Ferneyhough logran desarrollar a finales del siglo XX en obras para flauta como: *Venere che le grazie la floriscono* (1989) y *L'orizzonte luminoso di Aton* (1989), en el caso del primero; o *Unity Capsule* (1975-1976), del segundo; de la misma forma que revela un inexorable punto de continuidad estética y tímbrica con la rítmica invocatoria del *Móvil III* (1977) para flauta y piano del Gramatges de la vanguardia musical cubana.



Ejemplo 88. Estratificación tímbrico/rítmica, *En tres*, p. 2, Editorial Pizzicato Verlag Helvetia.

6.3. Período italiano

Las obras producidas por Carvajal en sus dieciséis años de permanencia en Italia constatan su tenacidad como compositora de la diáspora. En su volumen de no más de quince creaciones musicales, destacan las obras para formato de cámara y formato mixto (instrumento solista y electrónica), estas últimas como resultado de sus búsquedas y experimentaciones tímbricas en contacto directo con la escuela italiana de composición. La ausencia de un volumen mayor de obras académicas en esta segunda etapa creativa es, en parte, reconocida por Carvajal como efecto inevitable de «los años que he necesitado para reencontrarme y madurar como creadora migrante» (Carvajal, 2013a).

Si se comparan gráficamente los niveles porcentuales de obras escritas por Carvajal en Cuba e Italia, se pueden advertir rangos de contrastes indicativos (gráfico 14). Por una parte, hay que hacer constar que el número de obras realizadas durante sus años italianos no contrasta, hasta el año 2013, con respecto a la suma de creaciones abordadas en su etapa habanera. Más bien, llama la atención la semejanza de sus cifras (16 obras en Cuba/16 obras en Italia), en contraposición con el número de años que ocupan una y otra etapa creativa (nueve años en Cuba/dieciséis años en Italia). Por otra parte, el actual período creativo de la compositora manifiesta un campo de diversidad mayor, a diferencia de su etapa en La Habana. Las obras de formato de cámara, mixto, sinfónico y vocal delinean, junto a las creaciones didácticas, un perfil menos desigual en este segundo período italiano, en contraste con el margen diferenciador que marcan en su primera etapa las obras didácticas.

El cruce de la herencia compositiva de Fariñas con la escuela italiana provoca en Carvajal un singular punto de encuentro. Del primero, adopta el sentido de una búsqueda incesante de la identidad cubana en la música, siendo este uno de sus rasgos reveladores. De la segunda, el manejo del timbre como elemento de significación temática y narrativa. En sus palabras:

> Siento por Fariñas un gran agradecimiento por todo lo que me ofreció y enseñó como maestro. Eso es lo primero que siento por él como alumna y como músico. Fue un hombre muy riguroso con sus ideas y consigo mismo, y también muy minucioso con lo que quería transmitir a sus alumnos. De él heredé la fuerza para defender lo que uno se propone como creador y ser humano, la fuerza para defender una idea o una historia. Seguramente es

aquí donde puedes hallar las respuestas de ese afán en mi música por lo identitario, la reflexión sobre lo cubano, y la búsqueda persistente, a pesar de los años y la distancia, en la música folclórica y popular cubana. A lo que también debes unir, lógicamente, mi toma de conciencia identitaria al tocar continente europeo. […] Por otra parte, la escuela italiana despertó en mí un mayor interés por el mundo mágico del timbre. Eso cambió mi forma de entender y hacer la música en estos últimos años. Ahora dedico mucho más tiempo a la concepción tímbrica del color del sonido, a la investigación del timbre que me ofrece cada instrumento, a su sentido como idea temática y a su implicación en la base estructural de mis obras. El timbre es hoy para mí uno de los puntos de partida fundamentales a la hora de iniciar una nueva composición. Es el propio instrumento elegido el que me lleva a tomar conciencia real de las múltiples posibilidades tímbricas a explorar en una obra (Carvajal, 2013b).

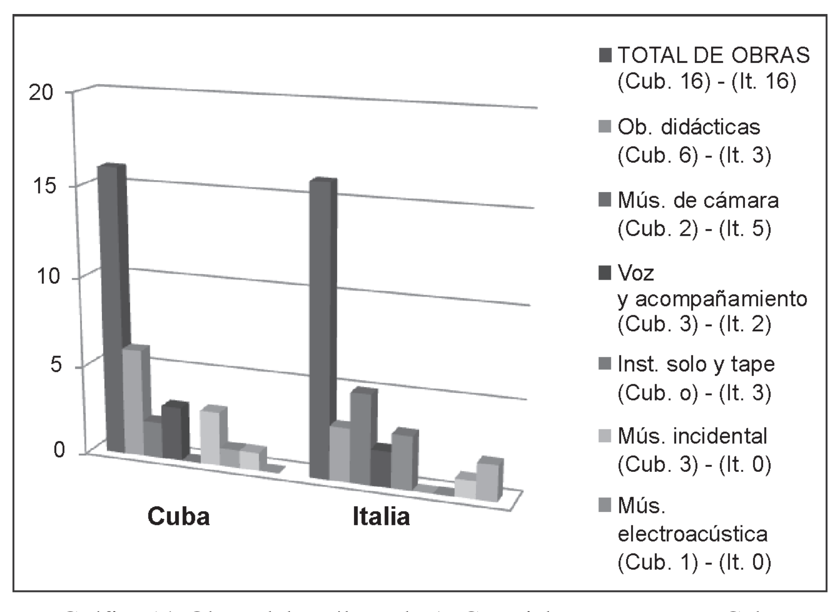


Gráfico 14. Obras del catálogo de A. Carvajal compuestas en Cuba (1988-1997) e Italia (1997 a 2013).

6.3.1. Obras acústico-electroacústicas

En esta etapa creativa son varias las obras que reflejan con nitidez la conexión de un pasado y un presente compositivo en el discurso

de Carvajal. El itinerario estético de estas noveles realizaciones de acento tímbrico experimental retoma su lógica de un tiempo breve y fluido, junto a su característico juego de signo identitario y diaspórico. Nuevamente, surgen aquí los tópicos de la insularidad, el viaje, la fuga y «el agua por todas partes»; esta vez, desde una mixtura compleja de sonoridades acústicas y electroacústicas. *Resonancias «Lutum»* (1999--2000), *Aé! Mañunga* (2002) y *Eón* son algunas de las obras que trazan significativamente el mapa de un espacio creativo de más de diez años.

El entramado de significados y significante que exponen estas tres obras acústicas y electroacústicas responde a dos vías estético-creativas fundamentales. De una parte, la que se identifica con la experimentación fonética de un texto, en tanto objeto de significación y riqueza tímbrica. De otra, la que recurre al universo tímbrico de una ciudad como emplazamiento simbólico de tupido flujo sonoro y ascendencia popular.

6.3.1.1. *Resonancias «Lutum»* (1999)

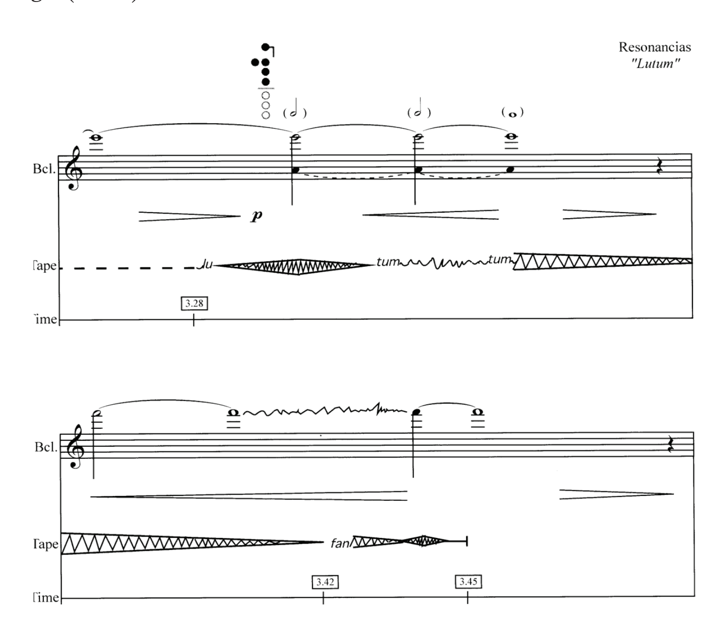
Esta obra mixta,[13] dedicada al prestigioso clarinetista holandés Harry Sparnaay, muestra un interés especial por las particularidades fonéticas del poema al cual hace referencia explícita el título de la obra: *Lutum* (1993), de Dulce María Loynaz. Aquí, la recitación y grabación previa del texto de Loynaz, en tanto «objeto sonoro» concreto, se convierte en el material sonoro/electrónico de partida del proceso compositivo de la obra. Este material de partida se somete a técnicas de modificación tímbrica y fonológica diversas como: distorsión, aumento y reducción de velocidad, segmentación de fonemas y cambios de dirección. Su perceptible «deconstrucción»[14] resultante deviene, en realidad, en objeto de hibridación textual, dada su doble naturaleza discursiva como texto lingüístico y texto propiamente sonoro experimental.

La línea electrónica de la voz recitada, que, curiosamente, aparece en la obra en voz de Carvajal, cumple la función de un segundo plano, en diálogo con la línea principal del clarinete. Sus gestos focalizan

[13] Audición disponible en Spotify (CD *Isla*) y Youtube <https://www.youtube.com/watch?t=12&v=o3LYgKiE_Hk> y <https://www.youtube.com/watch?v=ObZaZGqm7Hs>. Última consulta 29/09/2015.

[14] Respecto a la tarea de la deconstrucción, Jacques Derrida define: «la de-sedimentación… de todas las significaciones que tienen su fuente en la de logos». Reconoce que lo seminal «se disemina sin haber sido nunca él mismo y sin volver a sí mismo. Su implicación en la división, es decir, en su multiplicación hasta la pérdida y la muerte, lo constituye como tal […]. La diseminación no explota, por consiguiente, el horizonte semántico de las palabras, sino que lo hace estallar» (Derrida en Peretti, 1989: 127 y 160-161).

la atención en el sujeto *lutum* y su equivalente en castellano, fango (ejemplo 89); sin embargo, su funcionalidad no es primordialmente semántica. Al recurrir con frecuencia a la diseminación de fonemas, palabras y versos del poema de Loynaz, su función responde fundamentalmente a referencias de orden tímbrico, melódico, rítmico y textural; una estética de experimentación que remite, indirectamente, al trabajo de otros clásicos como *Thema: Omaggio a Joyce* (1958) y *Visage* (1961) de Berio.

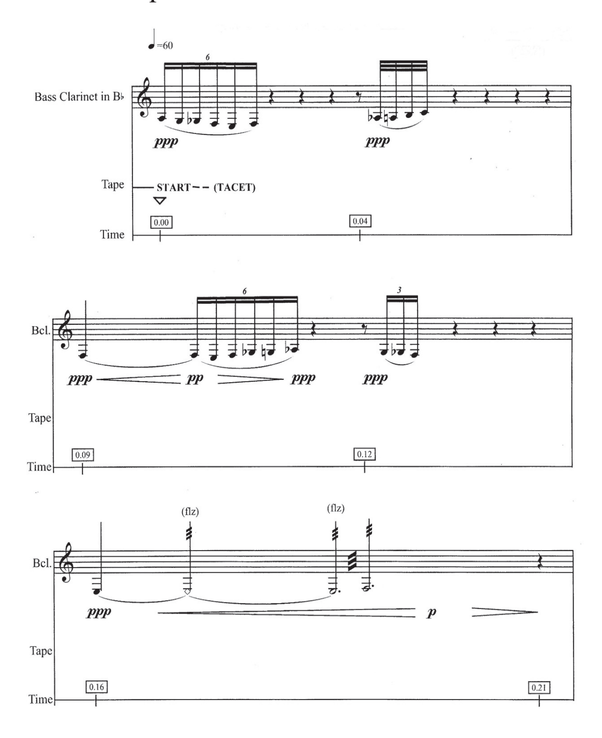


Ejemplo 89. Modificación tímbrica y fonológica, *Resonancias «Lutum»*, p. 13, Editorial Periferia Sheet Music, Barcelona.

Tal como afirma la compositora, «el poema apenas existe visiblemente en la obra». En su concepción: «[…] al formar parte de la partitura, el poema exige al ejecutante su lectura y comprensión como primer paso de acercamiento a la obra. Este es un paso imprescindible para el intérprete, ya que, para mí, es la línea del clarinete solista la que verdaderamente simboliza el poema irreverente de la Loynaz» (Carvajal, 2013a).

La estructura motívica e interválica de la línea del clarinete solista se distingue, fundamentalmente, por un comportamiento cromático ondulante. Sin embargo, su distribución de alturas revela, desde un inicio, la recurrencia de gestos cadenciales en torno a un centro tónico *re* (ejemplo 90), de la misma forma que manifiesta vínculos armónicos funcionales relevantes entre dicho eje tónico y su correspondiente

dominante –sustituida en ocasiones por el tritono que impone el uso del bV–, así como la nota sensible superior *(mib* o bII). La gama de efectos tímbricos utilizados en esta línea solista comprende, entre otros, el uso de multifónicos, *frullatos*, efectos de aire expirado y sonidos de llave; todo ello en diálogo con los juegos discontinuos de palabras y fonemas iterativos/impulsivos de la línea electrónica.



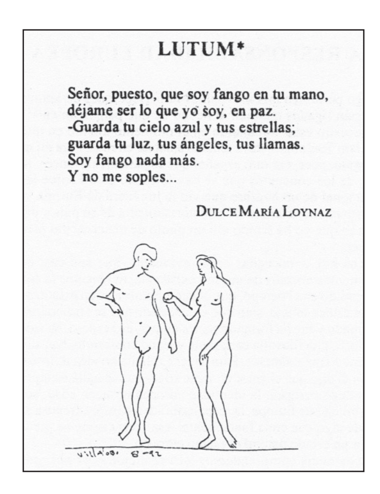
Ejemplo 90. Comportamiento motívico, *Resonancias «Lutum»*, p. 5.

Para la elaboración de la línea solista del clarinete la compositora reconoce haberse apoyado en un análisis espectral del sonido o estudio del campo armónico de la franja electrónica. Tal afirmación conduce a corroborar el nivel de coordinación que define esta obra de sonoridad mixta, tanto en el plano vertical (simultáneo) como horizontal (continuidad). Ante esto resulta imposible eludir el espacio heterogéneo de relaciones y juegos intertextuales que la obra abre con su dinámica de reenvíos y desplazamiento sígnicos.

En este sentido, piénsese, por ejemplo, en la relación ambivalente (de coordinación/contradicción) que se plantea entre el discurso electrónico experimental (deconstructivo) y el referente explícito que enuncia el título de la obra. Asimismo las relaciones de referencia estilística mutua que se dan entre los ámbitos del discurso acústico y

electroacústico, a partir del intercambio de efectos tímbricos y recursos espectrales y armónicos, y, por otra parte, el proceso mismo de resignificación que implica la relocalización de un texto del pasado, en este caso el poema «Lutum» de Loynaz, en un entorno textual y cultural nuevo.

El vínculo de esta obra de Carvajal con el poema de Dulce María Loynaz marca una vuelta retrospectiva al pasado cultural de la compositora, las décadas de los ochenta y noventa en el ISA. Por estos años, la figura de la escritora y poetisa habanera representa para la mayoría de jóvenes artistas cubanos una aureola de incógnita y desconocimiento. No es hasta inicios de esa última década del siglo pasado, a raíz de su Premio Cervantes de 1992, que el «insilio» de esta cubana nonagenaria comienza a cobrar vida en el ámbito cultural de las nuevas generaciones de la Isla. Curiosamente, es a través de *Credo,* revista cultural cubana, fundada en la Cátedra de Estudios Cubanos del ISA en 1993, que Carvajal toma contacto con el poema aforístico de Loynaz (foto 13).


LUTUM*

Señor, puesto, que soy fango en tu mano,
déjame ser lo que yo soy, en paz.
-Guarda tu cielo azul y tus estrellas;
guarda tu luz, tus ángeles, tus llamas.
Soy fango nada más.
Y no me soples...

DULCE MARÍA LOYNAZ

Foto 13. «Lutum», Dulce María Loynaz, en *Credo,*
revista cultural cubana (año 1, 1993: 3).

Cedido a las páginas inaugurales del primer número de la revista citada, junto al poema «Retrato mío como un niño con revólver de vaquero», de Eliseo Diego, «Lutum» abre las puertas de un proyecto joven inspirado en la estética de movimientos literarios fundacionales de la cultura cubana. La malograda existencia de esta revista, con solo tres números (entre 1993 y 1994), signa su destino al congregar en sus páginas a jóvenes creadores cubanos junto a insignes intelectuales de la historia cultural y literaria de la revolución de la Isla relegados por aquellos años de una u otra forma. A las figuras de Loynaz y Diego, se unen en el primer número de la revista dirigida por Iván González

Cruz los nombres de María Zambrano, Fina García Marruz, Cintio Vitier, Gastón Baquero, José Lezama Lima, Virgilio Piñera y Antonio Eiriz, entre otros.

Como afirma Agustín Andreu en las palabras introductorias a la edición facsimilar de la revista en 1998, por la Universidad Politécnica de Valencia:

> *Credo* obedece a un «momento de creatividad promisoria» (C. M. Céspedes). Es uno de los «islotes» espirituales que se arremolinarán un día en torno a un nacimiento común, cada uno con su secreto *Credo*, dando lugar a «las mutuas confesiones/ decisivas» (Raquel Carrió) que cierran puertas que no llevan a ninguna parte y abren otras de tierra y mar adelante.
>
> Como *Verbum, Espuela de plata* y *Orígenes*, como tertulias que no pasaron a escritura pero que guardan vasos de espíritus, *Credo* es un «movimiento espiritual» y un «movimiento de resistencia cultural» (Cintio). Ser es resistir, resistir tranquila y operosamente. ¿Qué busca este pensar con fe sin trampas? Lo que se busca en Cuba desde que, espiritualmente, se desgaja y se hace suya: «libertad intelectual y justicia poética». *Credo* también quiere animar a «una historia siempre naciente» (Cintio según María), a una historia Cubana y humana siempre naciente (Andreu, 1998: 3).

La idea planteada por Carvajal en su *Resonancias «Lutum»* establece un espacio de referencias artísticas e intertextuales de significación en el entorno cultural diaspórico en el que esta obra surge. Su selección del poema de Loynaz como referente artístico de partida revela por sí misma sus implicaciones culturales. Junto al resto de las obras mixtas del catálogo de la compositora (*Aé! Mañunga* y *Eón*), esta representa una de las más importantes vertientes de sus últimos años de creación.

6.3.1.2. *Aé! Mañunga* (2002) y *Eón* (2009)

Relativamente diferente a la propuesta de *Resonancias «Lutum»*, las piezas *Aé! Mañunga*[15] y *Eón*[16] despliegan una trama de sonoridades

[15] Audición disponible en Spotify (CD *Isla*) y sitio web de la compositora <http://www.ailemcarvajal.com/audio.html>. Última consulta: 29/9/2015.

[16] Audición disponible en Spotify (CD *Isla*), Youtube (<https://www.youtube.com/watch?t=4&v=HrUqdLPGf7o>) y sitio web de la compositora <http://www.ailemcarvajal.com/audio.html>. Última consulta: 29/9/2015.
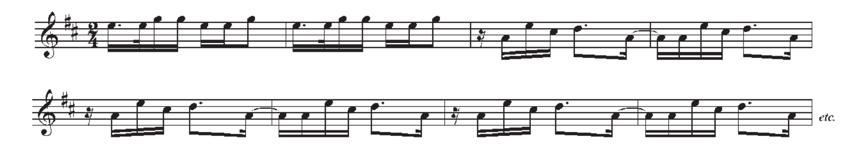
tímbricas y conexiones simbólicas más compleja y multifocal. En común con la pieza anterior, estas obras sostienen sus propuestas en el ámbito estilístico de la música concreta, y a diferencia de aquella, se abocan a ficciones de espacios sonoros más dialógicos y transitorios, de onda raíz caribeña y popular. Carvajal selecciona como material de trabajo de sus nuevas obras mixtas imágenes sonoras de un pasado que, a pesar de la distancia y el tiempo transcurrido, vuelven una y otra vez a su discurso como herramienta intertextual creativa; un recurso que, en cierta forma, denota su tendencia a un posicionamiento retrospectivo que marca su otredad, según las categorías de Pérez Firmat incluidas en el marco teórico de esta tesis, con respecto a su nueva cultura de acogida.

En la base de sus elementos estructurales, de estética experimental, ambas obras asumen de modo diferente el género de la rumba como elemento icónico de referencia de la tradición músico popular cubana. *Aé! Mañunga* basa su estrategia temática en la alusión del tópico genérico antes referido, la rumba; a la vez que yuxtapone a este el cruce intertextual con otro género representativo de la música popular cubana, la conga oriental. Por su parte, *Eón* traza su estrategia a partir de la fragmentación y recomposición de la cita de una rumba que marca, de manera explícita, su red de relaciones intertextuales con el contexto musical y cultural habanero.

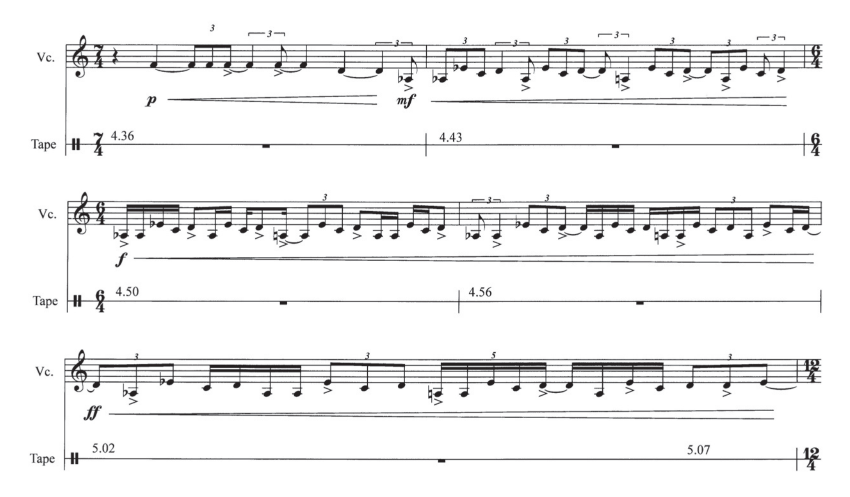
La primera de estas dos obras, *Aé! Mañunga*, marca fundamentalmente un campo de relaciones intertextuales de orden genérico. Sobre un patrón formal ternario, de tipo A B C, Carvajal despliega en esta creación un marco de interacciones que van de la alusión al género de la rumba cubana (sección A), a su oposición y/o extensión (sección C); pasando por un núcleo climático central (sección B) de matiz lírico afro y marcado acento festivo. Este último momento, reconocido como eje climático de la obra, establece su relación intertextual de copresencia explícita a partir de la reelaboración de un característico toque pentatónico (ejemplo 91) de corneta china, instrumento que deviene icono de las arrolladoras congas y comparsas de la zona oriental cubana, fundamentalmente en Santiago de Cuba.

En provecho de la función convocante que el característico toque de corneta china cumple en el género santiaguero, Carvajal conforma el punto de máxima tensión de la pieza. La compositora recrea en la línea solista del violonchelo, plano representativo del instrumento icónico simbolizado, una relación de alturas pentatónicas desiguales (con eje tónico de *lab*/*la*) en la que el elemento cromático predominante actúa como recurso de sentido opuesto, al tiempo que desarrolla patrones rítmicos y acentuales que, a pesar de una marcada irregularidad con respecto al toque o «fondo salidor» evocado, manifiesta hacia él claras

relaciones de identidad, reveladas por sí mismas en su articulación melódica y rítmica microgestual (ejemplo 92).



Ejemplo 91. Melodía de corneta china de la conga santiaguera, popularizada por el tocador Julio Bravo. (Transcripción de Santiago Rodríguez González en CIDMUC, 1997: 2: 502-509).



Ejemplo 92. Reelaboración de toque pentatónico de corneta china, *Aé! Mañunga*, p. 7, edición Ailem Carvajal.

El entramado intertextual que esta pieza contiene en su momento climático, de principio ternario (a b c), revela otros niveles de relaciones coordinadas y contrapuestas en su continuidad y simultaneidad. En el orden horizontal o de continuidad destaca, por ejemplo, la relación de contradicción y complementariedad que se presenta entre el plano acústico del violonchelo y el plano de la electrónica, el primero de ellos definido por su carácter lírico predominante y su estructuración pentáfona/modal, en tanto recuso alusivo de sonoridades melódicas características del ámbito afrocubano; mientras el segundo se define por un carácter rítmico frenético, casi ruidista y ritual, ubicado en este momento climático como efecto iterativo constante, a modo de bucle electrónico.

Por otra parte, destacan también las relaciones de coordinación que se suceden en la continuidad del plano acústico del violonchelo, donde

cada una de las pequeñas partes del clímax responde a comportamientos y caracteres diferentes. El primero de ellos (a) se define por su línea melódica de carácter lírico y su estructura pentáfona (con centro tónico *re*), sujeta a criterios creativos de expansión cromática; el segundo (b), por su carácter rítmico incisivo y fluctuante (ejemplo 92, *supra*), así como su permanencia en una organización pentáfona expandida (con centro tónico *lab*/*la*); mientras el tercero (c), destaca por un remarcado carácter lírico expresivo, sujeto a una organización de altura modal de tipo dórico (con centro tónico *sol*).

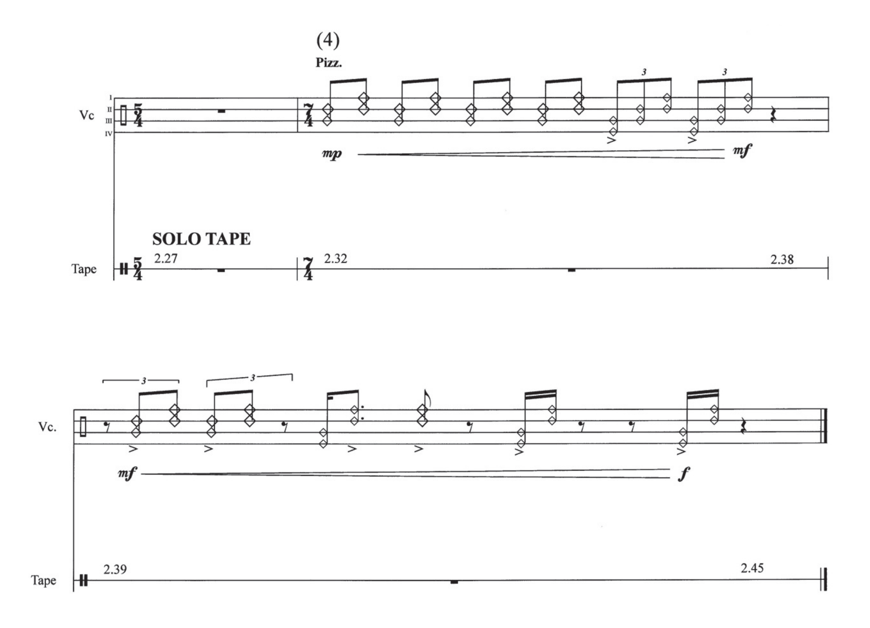
La interacción de estos tres momentos acústicos con el plano frenético de la electrónica suma a las relaciones señaladas otras de connotación significativa. Por una parte, la contraposición que introducen en este momento climático los instantes líricos del violonchelo ejerce por sí misma un efecto de sublimación,[17] como recurso de anticlímax, y subraya ese sentido de copresencia de espacios textuales que la obra parece sugerir entre el bullicio festivo del género de la conga oriental cubana, y la percepción nostálgica y personal de Carvajal, quien alude, como compositora migrante, a un universo cultural alejado en tiempo y espacio de su realidad.

Por otra parte, sobresale también como recurso de significación relacional de este momento el efecto acústico multidimensional que presenta la obra. Para evocar el comportamiento traslaticio y arrollador que distingue el género musical y popular aludido, la compositora establece niveles de intensidad acústica interactiva entre los planos de la electrónica y el violonchelo, a la vez que recrea en ambos, aunque por momentos opuestos, un mismo efecto de avance y retroceso gradual de un punto mínimo a un punto máximo de intensidad y viceversa.

A lo largo de la obra el violonchelo adopta como instrumento protagonista rasgos que revelan, de forma sugerente, identidades tímbricas propias de los géneros populares y festivos evocados (rumba y conga). Un ejemplo a destacar en este sentido se localiza en la primera parte de la obra, donde el instrumento de cuerda imita, con un efecto de arco sobre el puente, la sonoridad metálica característica que en una conga produce la ejecución percutida de diversos objetos metálicos como sartenes y llantas de automóviles (ejemplo 93). La adopción de estos recursos icónicos emerge en coordinación con la línea electroacústica que, a su vez, debe su riqueza tímbrica y percusiva al tratamiento

[17] Ogas reconoce en la sublimación «una referencia imprescindible a la hora de establecer en el entramado intertextual, un punto de partida para el reconocimiento de la obra musical como unidad cultural». De esta forma, entiende dicha sublimación «como la exaltación o ensalzamiento de ese material que se cita o alude» (2011: 249).

experimental de «objetos sonoros» concretos extraídos del violonchelo durante el proceso creativo de la obra.



Ejemplo 93. Icono tímbrico/rítmico de la conga, *Aé! Mañunga*, p. 3, edición Ailem Carvajal.

Los géneros a los que refiere el título de la pieza, *Aé! mañunga*, conducen a confirmar las evocaciones antes mencionadas. De una parte, se halla la referencia ambivalente que hace a la conga el uso de la expresión «aé!», empleada con frecuencia en los coros de congas santiagueras típicas, como aquella que dice: «¡Aé!, ¡aé!, ¡aé! la chambelona». Por otra parte, «mañunga» refiere a una modalidad de baile de rumba característica de la región oriental de Cuba, conocido como «el baile de la botella».[18] Asimismo, son estos géneros los que reconoce la compositora como base de su obra, atraída por el carnaval santiaguero:

> *Aé! Mañunga* se inspira en la apoteosis de ritmos, bailes, colores y ruidos del carnaval de Santiago de Cuba. Y se basa en una rumba de esta misma región oriental del país. Curiosamente, esta obra aparece en mi catálogo al cabo de veinte años de mi primera

[18] En este baile los virtuosos movimientos corporales son realizados por un bailador solista alrededor de una botella colocada en el suelo, de ahí su nombre. Y dadas estas características, se vincula habitualmente al baile acrobático de la columbia, una de las tres modalidades de baile que conforman el género de la rumba cubana, junto al yambú y el guaguancó.

experiencia con el carnaval santiaguero, al cual asistí muy joven, siendo aún estudiante de piano en la Escuela Nacional de Arte de La Habana (ENA). En aquella ocasión, quedé impactada con la fuerza arrolladora de la conga de Santiago, sus bailes, sus cantos y sus instrumentos. Además el bullicio, el alboroto y la confusión masiva, casi heterofónica, de sus sonoridades y situaciones (Carvajal, 2013a).

La segunda obra mixta de esta etapa italiana de Carvajal, *Eón*, muestra una dinámica de relaciones sígnicas e intertextuales de orden más descriptivo y metafórico, y a la vez complejo. Su propuesta centra la atención creativa en dos elementos culturales específicos; de una parte, el entorno sonoro de la ciudad de La Habana como espacio identitario; y de otra, la apropiación creativa de una rumba habanera, sobrevenida en objeto-cita («objeto encontrado»),[19] como icono popular representativo de la capital caribeña.

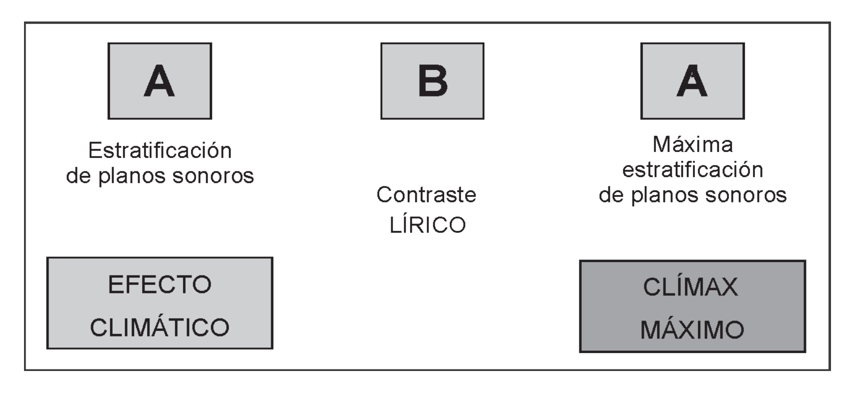
A diferencia de la obra anterior, *Eón* distribuye los momentos climáticos en las secciones externas de su forma ternaria, reservando el punto de máxima tensión para su sección final. Ambas secciones (A y A') destacan por su densa lógica de acontecimientos y estratificación sonora, en contraste narrativo con la línea diáfana y cantábile que interpone la sección central (esquema 14). Los tópicos temáticos de la ciudad de La Habana y de la rumba se funden en esta obra bajo un mismo discurso, cuyas tramas individuales se disuelven y reconstruyen en una compleja dinámica de superposición y yuxtaposición de elementos.

Como el clásico *Ritrato de città* (1954) de Luciano Berio y Bruno Maderna, *Eón* conforma un «paisaje sonoro» de la ciudad de La Habana a partir del juego dialógico de enunciados ambivalentes y específicos, devenidos en «señales sonoras» y «marcas sonoras», según las concibe R. Murray Schafer.[20] El grupo de señales sonoras que acoge

[19] En su estudio sobre la música para piano en argentina, Julio Ogas justifica la adopción del término «objeto encontrado» en relación con el modo de significación que esta expresión ofrece en el campo de las artes visuales. Según el autor: «La relación que guarda la cita con lo simbólico es la que mantiene el "objeto encontrado" con el museo donde se la ubica. Es decir: fruto de la acción del compositor al ubicar la cita dentro de su obra, esta se convierte en un icono que dialoga con el entramado sígnico del texto. Por ello […] el valor de la cita no se centra en los aspectos relacionados con su construcción interna, ritmo, melodía, etc., sino en esa "otra cultura" que se hace presente en la música académica y en el campo semántico que esa iconicidad aporta al texto musical» (2010: 34).

[20] El «paisaje sonoro» es para R. Murray Schafer (1997) un ambiente acústico o un ambiente creado por el sonido, originalmente referido solo al ambiente acústico natural, y posteriormente, al planteamiento urbano y el paisajismo. Las

la obra se compone de una gama diversa de efectos característicos de distintos medios de locomoción: pisadas de zapato, llamadas de estaciones de autobuses, trenes y aeropuertos, ruidos de motores de coches, helicópteros y aviones, bocinas de barcos y trenes, y señales sonoras de pasos a nivel. La red de significados que a priori ofrece este grupo de señales sonoras, sujeta a focos dispersos de emisión, parece modelar inicialmente uno de esos espacios urbanos modernos que Marc Augé denomina como «no-lugares»: espacios públicos, no civiles, destinados únicamente al tránsito físico, y carentes de toda subjetividad idiosincrática (cf. Augé, 1993 y Bauman, 2002). Sin embargo, a solo pocos segundos de su comienzo (0:45 seg.) –momento en el que empiezan a cobrar presencia las «marcas sonoras» que remiten a una experiencia e identidad colectiva específica– tal idea se desvanece.



Esquema 14. A. Carvajal: *Eón* (estructura).

Estas «marcas sonoras» infunden sentido al resto de signos musicales que dialogan en la obra. Ellas establecen como una de sus marcas estilísticas predominantes el contexto músico-popular y festivo habanero, en diálogo paralelo con la sonoridad experimental que aborda el plano electroacústico y el clarinete piccolo solista en su ambivalente coordinación y contraposición. Es en la sección final (A'), punto climático de máxima estratificación de planos sonoros, donde emerge en calidad de símbolo el «objeto-cita» de la canción-rumba *¡Oh, La Habana!* Su contextualización establece diversos niveles de relaciones y significados, toda vez que se toma en cuenta su implicación como marca estilística e interactiva del entramado sígnico de la obra.

«señales sonoras», por su parte, son aquellos sonidos ambientales que se escuchan conscientemente en un primer plano (alarmas, sirenas, campanas, etc.); mientras las «marcas sonoras», refieren a los sonidos distintivos de una comunidad o área geográfica específica, constituyendo parte de su imaginario sonoro común.

En un orden cronológico, la relación que propone esta obra de Carvajal es especialmente significativa. En este sentido, téngase en cuenta que el material utilizado por la compositora fue extraído de un exitoso CD cubano del año 2000: *La rumba soy yo*, *All Stars de la rumba cubana.*[21] Sin embargo, ya sea de manera directa o indirecta, el trasvase referencial de su canción-rumba (guaguancó) «La Habana», interpretada por el grupo folclórico Yoruba Andabo, remite inexorablemente al contexto músico popular habanero de la década de los ochenta. En esta época la canción fue popularizada en versión de canción-rumba-jazz, bajo el título *¡Que se sepa, yo soy de La Habana!*, con interpretación del vocalista Oscar Valdés y el grupo afrojazz Irakere, con dirección de Jesús *(Chucho)* Valdés.[22]

Desde luego, Carvajal no solo hibrida en su obra sonoridades de tipo acústica y electroacústica experimental, sino también ámbitos de estilos musicales diferentes (académico y popular) y contextos sonoros de una ciudad habanera en tres tiempo desiguales (el de la década de los ochenta, el de inicios de siglo XXI y, por último, el evocado por la compositora desde la ficción nostálgica de la diáspora). Como referencia explícita intertextual de esta propuesta, sirva el texto que, en clave y coro de rumba, cita el momento climático de la obra (sección A') desde una función improvisadora y responsorial, sin dejar de recabar en el sentido ocurrente de su letra:

> Coro 1: Ven a La Habana y verá.
> Solista: Caballero, rumba buena.
> Coro: Ven a La Habana y verá.
> Solista: Estos son los güiros buenos.
> Coro: Ven a La Habana y verá.
> Solista: Aquí tú verá, rumbero.
> Coro: Ven a La Habana y verá.
> Solista: El Capitolio con brillantes.
> Coro: Ven a La Habana y verá.
> Solista: Rumbero, pa' que tú vea.
> Coro: Ven a La Habana y verá.
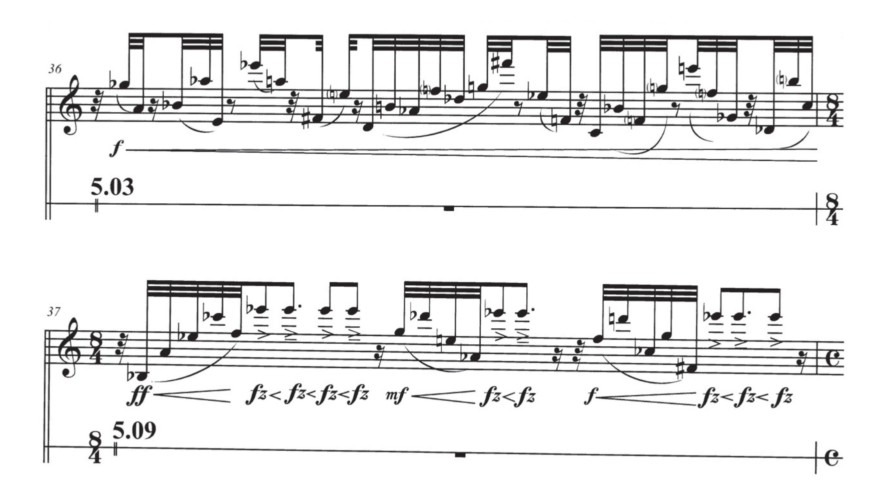
[21] El CD *La rumba soy yo*, *All-Stars de la rumba cubana*, La Habana, 2000, pertenece al sello discográfico cubano Bis Music, con producción de la musicóloga Caridad Diez y el músico y compositor Joaquín Betancourt. Esta obra discográfica, premio Grammy Latino 2001, reúne, entre otros músicos, a destacados grupos y rumberos cubanos como Tata Güines, Los Muñequitos de Matanzas, Clave y Guaguancó y Los Papines.

[22] La canción *¡Que se sepa, yo soy de La Habana!*, aparece incluida en LD *Estrellas de Cuba: Chucho Valdés e Irakere*, La Habana, sello EGREM, 1984.

Solista: Oye, mira la rumba buena.
Coro: Ven a La Habana y verá.
Solista: Dilo ahora, pa' que tú vea.
Coro: Ven a La Habana y verá.
Solista: Pero, pa' qué me llamas.
Coro: Ven a La Habana y verá.
Solista: Rumbero, ahora hasta mañana.
Coro: Ven a La Habana y verá.
Coro 2: ¡Oh, La Habana!, ¡oh, La Habana!
Solista: Pero ¡oh, La Habana!, ¡oh La Habana!, estas son las rumbas buenas que cantan en La Habana.
Coro: ¡Oh, La Habana!, ¡oh, La Habana!
Solista: Rumbero, timbero, la meta dice: «La Habana».
Coro: ¡Oh, La Habana!, ¡oh, La Habana!
Solista: Oye, aquí te encuentras, rumbero, que te encanta en La Habana.
Coro: ¡Oh, La Habana!, ¡oh, La Habana!
Solista: Oye, todos somos bien llevados, La Habana.
Coro: ¡Oh, La Habana!, ¡oh, La Habana!
Solista: Caballero, digo ahora hasta mañana.
Me muero en La Habana.
Coro: ¡Oh, La Habana! ¡Oh, La Habana!

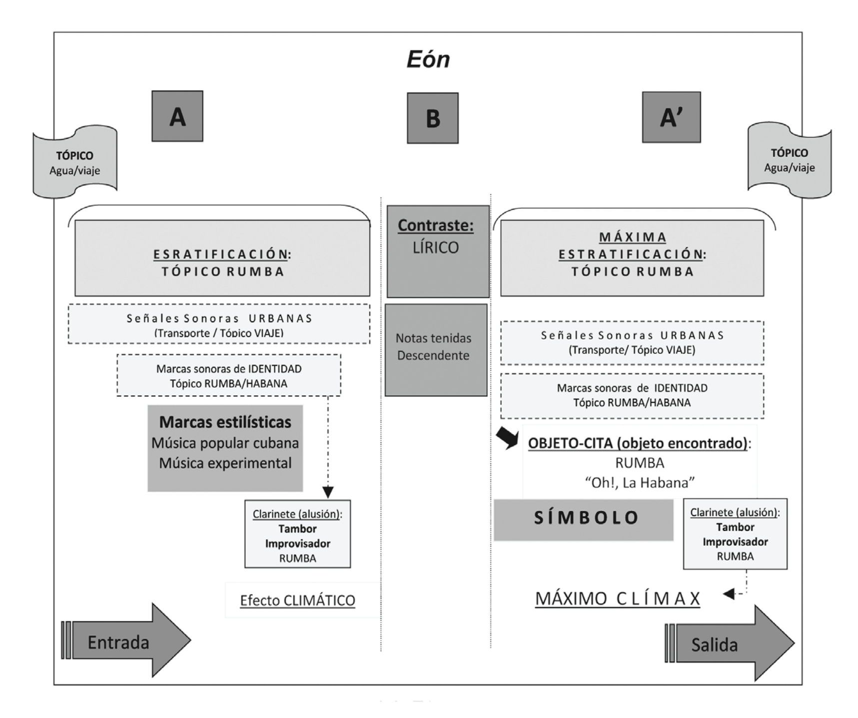
Otro de los rasgos distintivos de los momentos climáticos de *Eón* se localiza en la línea del clarinete piccolo, en coordinación simultánea con el plano electrónico. En su articulación contrapuesta de motivos y registros sonoros diferentes (agudo, medio y grave), el instrumento alude a la anteriormente citada función rítmica improvisatoria que cumple en un toque de rumba el tambor quinto al repiquetear. Su tendencia rítmica comprende dicho parámetro como campo de relaciones de altura, registro, timbre, duración, acentos y agrupamientos de valores rítmicos, de la misma forma que sucede en los complejos instrumentales de la música folclórica cubana, aunque, si bien es cierto, aquí dichos comportamientos aparecen insertados dentro de una métrica de cambios irregulares (7/4, 5/4, 6/4, 8/4 y 4/4) más propia del discurso estilístico académico experimental.

En su punto de máxima tensión, el clarinete piccolo retiene patrones rítmicos de dos y tres pulsaciones en el plano más agudo de su línea, ceñido, en este instante, a la nota *do* del registro sobreagudo. La articulación de este efecto dentro de un gesto contextual de estratificación de registros o planos fluctuantes, así como su correlación simultánea y continuada con una rítmica sostenida en valores rápidos de fusa, hace alusión icónica a los momentos de mayor vitalidad y paroxismo de un toque/baile de rumba habanera (ejemplo 94).



Ejemplo 94. Comportamiento rítmico de alusión a la rumba, *Eón*, cc. 36 y 37.

Para una comprensión global de los planteamientos intertextuales y sintácticos señalados en la obra, véase una propuesta sintetizada en el esquema 15.



Esquema 15. Estructura y contenido, *Eón*.

En cualquier caso, las rumbas y congas de sonoridad mixta que Carvajal propone desde sus obras de la diáspora responden a signos característicos de la *performance* y el discurso caribeño. Sus proyecciones se dirigen, de una y otra forma, hacia experiencias estéticas de catarsis carnavalesca, colectiva e improvisatoria, en retorno a sus fuentes culturales originarias. Como suele ocurrir en el discurso caribeño, estas obras transfiguran su espacio de expresión: «en un espejo travestista que refleja a la vez lo trágico y la cómico, lo sagrado y lo profano, la histórico y lo poético, […] la muerte y la resurrección» (Benítez, 1998: 368).

En sus momentos climáticos de máxima convergencia y estratificación de tramas individuales –que se disuelven, reconstituyen y colisionan–, ambas obras parecen abocarse simbólicamente al espacio caótico de los géneros festivos de la rumba y la conga cubanas. Espacio configurado por la compositora, desde la diáspora, entre la realidad y la ficción de una «heterotopía» que congrega remisiones de espacios y tiempos divergentes. Según Foucault, lugares diferentes que responden a «una especie de impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos» (1999: 435). Ese estar entre el aquí y el allá de todo sujeto en diáspora.

Más que ninguna otra obra de su catálogo, *Aé! mañunga* y *Eón* simbolizan ese sentido metafórico de transitoriedad y liquidez advertido a inicios de este capítulo como rasgo característico de la producción de Carvajal. Desde su concepción narrativa musical, esta cualidad se sugiere en los tratamientos musicales que introducen y concluyen el discurso de ambas obras, en contraposición con esa lógica de progresión y regresión que enmarcan sus momentos climáticos. Mientras la curva narrativa de *Aé! mañunga* dibuja la metáfora del hecho traslaticio y fugaz de una conga cubana, juego de música, baile y marcha arrolladora, la de *Eón* simboliza la metáfora (in)temporal de un viaje de ida y vuelta al espacio festivo de una rumba como tópico descriptivo de insularidad.

Curiosamente, en esta segunda obra, la electrónica abre y cierra el discurso reproduciendo el sonido que provocan los navegantes con sus remos en el agua. Este sutil icono, perfectamente reconocible como lema[23] intertextual, es la clave que Carvajal utiliza para desplegar una red extensa de imágenes y significados convergentes, en conjunción con el verso inspirador de la obra: «Quién pudiera como el río, ser fugitivo y eterno»,[24] otra vez, de Dulce María Loynaz. Por esta red de cruces intertextuales pasan: los tópicos del viaje y la insularidad caribeña, el

[23] Véase la definición de esta tipología intertextual en la página 211.

[24] Dulce María Loynaz: «Quién pudiera como el río, ser fugitivo y eterno: Partir, llegar, pasar siempre, y ser siempre el río fresco», segundo verso del poema

tópico de la rumba como metáfora de transitoriedad y fluidez performativa, la modernidad líquida e instantánea de Bauman y la imagen heterotópica del barco de Foucault: «pedazo flotante de espacio, […] lugar sin lugar […] cerrado sobre sí y entregado al mismo tiempo al infinito del mar» (Foucault, 1999: 441).

Para la compositora, *Eón* es una «postal de sonidos y rumores de la ciudad de La Habana» que, desde un punto de vista simbólico, induce al oyente de dentro y fuera de la Isla a la reflexión identitaria frente a realidades como el viaje, el mar o la migración. Su propuesta converge de forma puntual con el tópico de viaje y emigración perpetuado en la obra mundialmente conocida de Alexis Leyva Machado *(Kcho)* durante la década de los noventa. Este artista plástico, curiosamente, compartió años de estudios con la compositora en la Escuela Vocacional de Artes de la Isla de la Juventud.

Más allá de la distancia física (8 400 kilómetros) y temporal (dos décadas) que hoy sitúa la creación de Carvajal con relación a la obra emblemática de Kcho *Regata* (1993-1994), *Eón* vuelve su atención a la resignificación de objetos y elementos de la vida cotidiana de la ciudad habanera. Sin embargo, a diferencia de aquella instalación plástica premonitoria, conformada por decenas de trastos y objetos flotantes con precarias posibilidades de navegación, la pieza de Carvajal invierte la dirección del viaje emprendido por los «balseros cubanos» en el verano de 1994. Su viaje evoca la realidad subjetiva del cubano migrante que vive y recrea, en su cotidianidad «fugitiva y eterna», el encuentro con una nación imaginada.

6.3.2. Obras de temática afrocubana

Como se ha podido comprobar, el discurso creativo de Carvajal en estos últimos años enfatiza su incidencia en una noción retrospectiva, que perfila su búsqueda fundamental en recursos, arquetipos y marcas estilísticas diferenciadoras del hacer cultural y musical cubanos. Sus nuevas obras, acogidas a formaciones vocales, conjuntos de cámara e instrumentos solistas, desarrollan las recientes experiencias tímbricas y estéticas de la compositora para abordar temáticas afrocubanas de referente identitario. *Feketék* (2003), para guitarra sola, *Nkisi* (2006), para coro mixto, percusión y orquesta, y *Aikú* (2008), para coro mixto, contralto y barítono solista, son algunas de las piezas que conforman esta propuesta vigente.

«Tiempo», Dulce María Loynaz: *Obra lírica: Versos, Juegos de agua y Poemas sin nombre*, p. 111.

De este grupo de realizaciones, son las obras vocales las que evidencian, más allá de sus títulos, la referencia explícita a la temática negra cubana con el uso de textos y cantos afrocubanos de ascendencia yoruba y bantú; mientras la obra para guitarra sola, *Feketék*, modo de decir negro en el idioma húngaro, recurre al título de sus miniaturas como elemento intercultural de conexión afrocubana: «Feketère» (sobre el negro); «Feketéböl» (desde el negro); «Fekete séta» (hacia el negro); «Feketében» (en el negro); «Fekete dal» (canto negro) y «Fekete Son» (son negro). Esta obra, realizada con motivo de su estancia en el conservatorio de Szeged, Hungría, rinde homenaje a:

> […] creadores con los que ha sentido alguna filiación artística sin abandonar sus postulados esenciales. […] [y que] se fundamenta en relaciones interválicas de tipo geométricas que recrean melodías procedentes de cantos rituales […] [del] repertorio afrocubano. […] recordando [con su miniaturas] la poética del compositor húngaro György Kurtàg (Carvajal, en Rodríguez Cuervo, 2012).

6.3.2.1. *Agó* (2010) y *Okán* (2011)

Obras más recientes en el tiempo que las mencionadas anteriormente son sus dos realizaciones de cámara de inspiración afrocubanas *Agó* y *Okán*.[25] La primera de ellas estrenada en el Teatro de la Scala de Milán, por los percusionistas de esta institución italiana; y la segunda, en la sala Chapin Hall del Williams College de Massachusetts, los Estados Unidos, por el Williams Ensemble. El sello identificador del lenguaje compositivo de Carvajal se hace ostensiblemente en estas dos realizaciones de amplitud y colorido tímbrico. Sus formaciones instrumentales se componen, en el caso de *Agó*, de tres sets de percusión distribuidos entre seis percusionistas; y para *Okán*, de un conjunto de cámara integrado por instrumentos de cuerdas frotadas, viento madera y metal, y percusión diversa.

Su juego intertextual con citas o materiales extraídos del contexto musical cubano se impone también aquí como recurso estratégico de elaboración temática y significación narrativa. Así sucede, por ejemplo, con el tema que la flauta y el clarinete doblan en una de las secciones centrales de *Okán*, cuyo perfil melódico y rítmico se relaciona perceptiblemente con el «Canto de Elebwa» del grupo de origen

[25] Audiciones disponibles en sitio web de la compositora <http://www.ailemcarvajal.com/audio.html>. Última consulta: 29/9/2015.

yoruba, transcrito por Argeliers León en su ya citado libro *Del canto y el tiempo* (1984: 61).
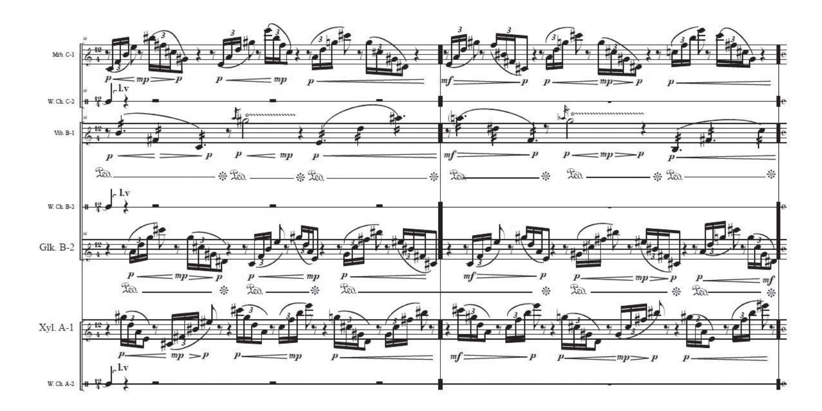
En su concepción estructural, ambas obras se mueven sobre principios ternarios de clara tendencia neoclásica, con diseños de organización tonal, modal y pentatónica anclados a ejes de función tónica-dominante tradicional. Como se ha visto en obras anteriores de la compositora, sus diseños estructurales pueden desembocar en elaboradas tramas de estructuras complejas como la que muestra *Agó*: A (a a' a''), B (b b') y C (a [a1 a2 a3] -b-a' [a1 a2 a3]). Sus organizaciones de alturas operan incisivamente sobre referencias de intervalos tritonos y estructuras de acordes cerrados a distancia de segundas mayores y menores, sin excluir el uso de escalas por tonos enteros y melodías paralelas por intervalos de terceras mayores y menores, y quintas justas, como recurso intencional de sonoridad arcaica.

El recurso de la espacialidad del sonido se detalla en la partitura de ambas obras como requisito obligatorio de su *performer*, de modo tal que los efectos de direccionalidad del sonido empleados en cada momento de la pieza, así como los recursos heterofónicos quedan garantizados en una y otra nueva ejecución sin salirse del espacio tradicional del escenario. En estas obras destacan también, junto a los recursos polifónicos imitativos, los referidos principios de repetición y variación que ofrecen al discurso de Carvajal movilidad y estatismo, como lógica discursiva ambivalente.

La localización de dicho principio en ambas obras resulta factible tanto desde un ámbito melódico, como rítmico y/o espacial. En este sentido, puede apreciarse cómo la compositora ensambla en *Agó* una compleja textura polifónica –de interacción horizontal y vertical–, a partir de tres instrumentos de función melódica y armónica, pertenecientes a cada uno de los tres sets de percusión empleados (A, B y C): xilófono (A-1), glockenspiel (B-2) y marimba (C-1) (ejemplo 95). Esto tres instrumentos o estratos tímbricos, ubicados en tres puntos diferentes del escenario, comparten como único material seis componentes o motivos básicos (a-b-c-d-e-f). Sin embargo, sus articulaciones y permutaciones independientes, con empleo de recursos de retrogradación («) y transposición (↑), dan lugar a una mixtura de continuidad y estratificación irrepetible en cada nueva combinación (esquema 16).

En *Okán* sucede algo similar al ejemplo anterior, salvo que se limita más específicamente al comportamiento rítmico y al sentido horizontal del discurso. En esta obra, dicho principio se localiza en los momentos climáticos, justo cuando son presentados los temas de la pieza. Los módulos básicos que aquí se utilizan son cuatro (A, B, C y D), y su interpretación recae en las tumbadoras pertenecientes a los dos sets de percusión ubicados en diferentes espacios del escenario (grupo A y grupo B). Cada una de ellas se define por su estratificación

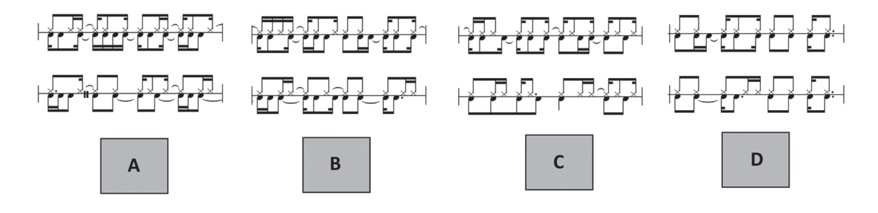
polirrítmica en cuatro niveles o planos horizontales, y sus contenidos rítmicos responden, por independiente, a patrones y combinaciones de pulsos característicos del entorno musical popular cubano (3-3-2, con sus variantes), al margen de sus variabilidad y elaboración palpable (ejemplo 96).



Ejemplo 95. Repetición/variación de motivos básicos, *Agó*, cc. 91 y 92.

Marimba:	a	b	c	a«	d	e	//	c	f	d	e	a↑	b
Glockenspiel:	d	e	a	c«	b«	f	//	a	c«	b«	f	d	e
Xilófono:	c«	f«	d«	a↑	e	b«	//	d«	a↑	e	b«	c«	a↑

Esquema 16. Patrón de comportamiento de motivos básicos, *Agó* cc. 91 y 92.



Ejemplo 96. Módulos rítmicos básicos de la línea de tumbadoras, grupos A y B, de *Okán*.

El principio rector del fragmento analizado es básicamente el de la permutación. Una vez presentados, los módulos polirrítmicos se suceden a lo largo de quince compases (cc. del 25 al 39) por ciclos

irregulares de organización, estructurados del modo siguiente: A-B-C-D/A-B-C-A/C-D-C-A/B-C-D. En contraste con este principio de permutación modular, o variabilidad de avance continuo, sus componentes internos no varían, por lo que su estratificación o verticalidad permanece sencillamente inalterable. De esta forma, y con cierto aire ritual, los módulos polirrítmicos sostienen y tensan el flujo de continuidad del discurso, guiado desde el plano principal por la línea temática que exponen los instrumentos de viento madera y cuerdas frotadas.

La propuesta estética general de estas dos obras de temática afrocubana marca, con relación a su contexto actual, una intención diáfana que no busca alejarse significativamente de obras anteriores vinculadas a esta temática dentro del ámbito creativo cubano. Su sonoridad e inventiva se muestran deudoras de las experiencias aportadas por Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla desde las décadas de los veinte y treinta del siglo pasado con obras como: *Rítmicas V* y *VI* (1930), para conjunto de percusión cubana, y *Obertura cubana* (1937), para orquesta sinfónica, respectivamente. Y así mismo, su resultado sonoro cruza con cautela la herencia estética afrocontemporánea legada por su maestro Carlos Fariñas en una obra como *Impronta* (1985), para piano, cuatro percusionistas y cinta.

Arribando al final de este corto estudio sobre la obra compositiva de Carvajal, puede afirmarse como idea central que su propuesta marca cierta distancia con relación a la fluidez y el cosmopolitismo que generalmente distingue el hacer artístico de los creadores de la diáspora. Asimismo, su propuesta muestra mayor interés por subrayar su otredad, su singularidad como parte inmanente de una cultura y tradición de pertenencia diferente a la de acogida, o lo que es igual, en palabras de Pérez Firmat, un posicionamiento retrospectivo de total espontaneidad. Es la base de esa noción artística e identitaria la que da lugar a sus perdurables resignificaciones del patrimonio cultural y musical cubano.

En pleno proceso de búsqueda, asimilación y adaptabilidad, la obra de Carvajal se muestra como vía de escape e interpretación de una experiencia migratoria penetrante, la cual, si bien no tiende en su base ideoestética a la construcción de un imaginario transnacional, tampoco niega su preferencia por una noción cultural de origen en diálogo con las necesidades y exigencias que a ella impone su condición migratoria actual. En palabras de Canclini, podría afirmarse que su proceso creativo es pleno y reconoce «lo que contiene de desgarramiento y lo que no llega a ser fusionado […], inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no se deja o no quiere o no puede ser hibridado» (2001: 20).

7. LOUIS AGUIRRE: NEOAFROCUBANISMO Y RITUALIDAD SINCRÉTICA

7.1. Perfil y proyección profesional del compositor

Louis Aguirre Rovira (Camagüey, 1968) demarca el ámbito de estudio del presente trabajo con su tardía incorporación a la escena de la diáspora de los jóvenes compositores emigrados de Cuba en la década de 1990 e inicios del siglo XXI. Su arribo al viejo continente se produce por la capital holandesa en 2002, como antesala de una prolífica actividad creadora en la ciudad nórdica de Aalborg, Dinamarca. El catálogo compositivo de este autor supera, hasta la fecha de 2013, la cantidad apreciable de 110 realizaciones, de las cuales 99 han sido estrenadas (gráfico 15), para un estimado del 88 % de interpretación y difusión, lo cual constata, entre otros aspectos, el auge de un catálogo autoral notablemente extenso y activo (ver anexo 5).



Foto 14. Louis Aguirre, compositor. (Foto: María Nespi Yaborska. Cortesía del compositor).

En la producción musical de este compositor camagüeyano, descendiente de padres músicos, intelectuales y pedagogos, se acogen fundamentalmente obras ideadas para instrumentos a solo (31 piezas), así como realizaciones de cámara que van desde dúos (25 piezas), tríos (7) y cuartetos (2) hasta amplias formaciones instrumentales (16 piezas). De ellas 11 incluyen la voz solista como recurso expresivo de inherente ritualidad y dramatismo. Las obras para instrumentos de percusión ocupan un escaño relevante dentro de su catálogo, con varios sextetos (4 piezas), tríos (1), dúos (4), instrumento solo (2) y conciertos para percusión solista y orquesta/ensamble (3).

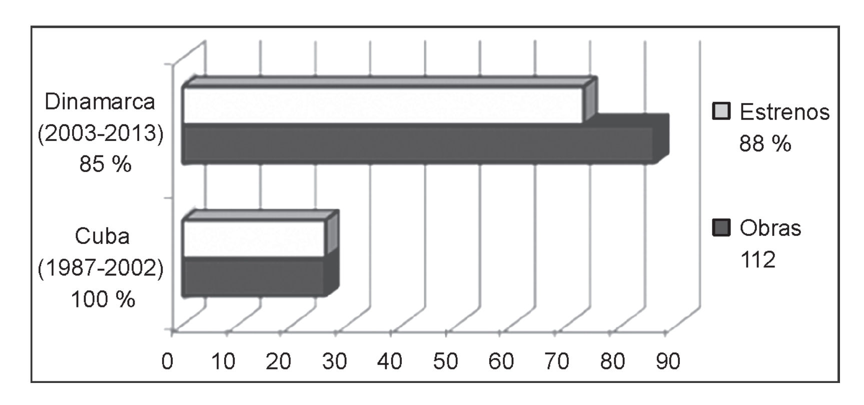


Gráfico 15. Obras estrenadas en el catálogo compositivo de Louis Aguirre.

A este grupo de creaciones se unen: seis piezas electrónicas, dos obras sinfónicas –una de ellas para soprano solista y orquesta–, una ópera-oratorio de cámara, cuatro obras didácticas, tres canciones de cámara, y tres piezas para voz sola. En resumen, obras que de una u otra forma constituyen exponentes de un perfil sonoro de ancestral carga ritual afrocubana, y expansión técnica y multicultural de amplias conexiones. Sus páginas hibridan procedimientos característicos de la música occidental con recursos compositivos de la música carnática o clásica del sur de la India, fundamentalmente, así como sonoridades distintivas del gagaku y el kabuki japoneses.

Los premios que distinguen la obra de Aguirre dentro y fuera de su país natal son numerosos. Durante sus años de formación y actividad profesional en la Isla, fue merecedor de cinco primeros premios en el Concurso de Composición de la Uneac[1] por las obras: *Concierto para trío clásico* (1987-1988), en la categoría de música de cámara del

[1] Además de estos premios, Aguirre recibe en los certámenes nacionales organizados por la Uneac una mención honorífica por su obra sinfónica *Diálogos con el cuervo* (1991, actualmente fuera de catálogo), en su edición del año 1991,

año 1988; *Visones* (para flauta, clarinete y clarinete bajo, corno en *fa*, violín, viola, chelo, piano y percusión, 1991), música de cámara, 1991; *Alegoría I* (contrabajo solo, 1992), música para instrumento solo, 1993; *Exaudi nos, Deus* (coro mixto, 1993, actualmente fuera de catálogo), música coral, 1993; y *Fractales* (dos pianos, 1992), música de cámara, 1994.

En 1989 la Universidad de La Habana le confiere el primer premio del concurso de composición musical Jornadas Martianas, por su *Canto de otoño* (obra para soprano solista, coro femenino, flauta, orquesta de cuerdas y percusión, 1989, actualmente fuera de catálogo). Por otra parte, el Centro Nacional de Enseñanza Artística de Cuba le otorga el primer premio de su certamen de composición del año 1994 por la pieza *Alegoría I* (contrabajo solo),[2] mientras en el año 1998 recibe el premio nacional de Composición de la Asociación Hermanos Saiz y, años más tarde (1999-2001), las distinciones por el Aniversario de la Fundación de la Villa de Santa María del Puerto del Príncipe, otorgada por el gobierno provincial de Camagüey.

Tras su salida de Cuba en el año 2002, la obra de este compositor ha sido laureada en otras seis ocasiones, cuatro de ellas en los Estados Unidos: California, 2009, mención honorífica en el Ironworks Percussion Duo Competition, por su obra *Yalodde II* (dúo percusión, 2006); Nueva York, 2010, mención especial en la 19th IBLA World Competition, por *Fractal 2* (piano solo, 1992-2008/2009); Illinois, 2011, primer premio del 2011 Salvatore Martirano Award, University of Illinois,[3] por *Ochosi* (cuarteto de cuerdas, 2010); y en Nueva York, 2012, tercer premio del Musica Domani International Composition Prize, Eastman School of Music Rochester, por *Iconos* (dúo violín y piano, 1992). En el ámbito europeo, se unen a esta lista un tercer premio de la 9th Italy Percussion Competition, Fermo, Italia (2011), por su obra *Oba Kosso* (percusión solo, 2004/rev. 2007), y una mención honorífica del 11th Kompositionswettbwerb um den Carl von Ossietzky-Preis der Universität Oldenburg, Alemania (2011), por su obra *Yalodde I* (dúo percusión, 2009).[4]

---

y 1994, una primera mención por sus canciones para soprano solista y piano *Tres poemas de Pedro Salinas* (1992-1993).

[2] El Centro Nacional de Enseñanza Artística de Cuba otorga también a Aguirre la primera mención de su certamen de 1994 por la realización *Sombras-espacio infinito* (homenaje a Luigi Nono), obra didáctica del año 1993 ideada para quinteto de viento.

[3] En el año 2001 este premio fue otorgado al compositor cubano Orlando Jacinto García (1954), radicado en los Estados Unidos desde 1961.

[4] Otros reconocimientos a destacar en la trayectoria de este compositor son las distintas becas y subvenciones otorgadas por instituciones como la Fundación

La música de este compositor cubano, miembro de la SGAE, la Danish Composers' Society y el consejo de la Nordjylland Contemporary Music Society (NUT), así como integrante y director artístico del grupo danés de compositores e intérpretes de música contemporánea Snow Mask Composers, ha sido interpretada en numerosos festivales del mundo. En este sentido, merecen destacarse en la escena danesa: el Summartónars, Faroe Islands Festival of Classical and Contemporary Music (2010); el Athelas New Music Festival, Copenhague (2012); y el Suså Contemporary Music Festival, Næstved (2010 y 2013).[5] Dentro del perímetro europeo destacan: el Gaudeamus Week, Ámsterdam, Holanda (2005); el Internationale Ferienkurse für neue musik, Darmstadt, Alemania (2010); y el Nordic Music Days, Helsinki, Finlandia (2013), entre otros.[6]

Por su parte, más de una decena de festivales españoles aparecen incluidos dentro de este listado, destacando: el XIX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (2003), el 59 Festival Internacional de Música y Danza de Granada (2010) o el II y III Festival SOXXI Vila de Canals, Valencia (2012 y 2013).[7] Mientras en el ámbito del continente latinoamericano ocupan un lugar significativo el Fórum de Nueva Música, D. F., México (1998); Nuevas Sonoridades, Buenos Aires, Argentina (1999); el Festival Internacional de Música de Morelia, México (2006); y el Festival International de Música Contemporánea de Lima, Perú (2005).

Otra lista nutrida de ciudades e instituciones culturales del mundo suscriben el largo alcance de la obra de este compositor, interpretada en localidades de referencia como: el Muziekgebouw aan "t IJ de Ámsterdam (2006), el Hochschule für Musik Hanns Eisler de

---

Autor de España (2002 y 2003), el Statens Kunstfond of Denmark (2008, 2009, 2010, 2011 y 2012) y la Danish Composers' Society (2009, 2010, 2011 y 2012).

[5] Otros festivales de interés dentro de Dinamarca son: el Global-Lokal Festival (2005 y 2007), el International Guitar Festival (2007); el Rama Festival (2010, 2009 y 2012), todos ellos en la ciudad de Århus. También se incluyen: Open Days Festival, Aalborg, y Holmboe i Horsens Festival, Horsens, entre otros.

[6] Junto a estos festivales europeos no deben dejar de señalarse el Tallin Music Days, Estonia (2006); el Karnatic Lab Festival of Amsterdam, Ámsterdam, Holanda; el Liubliana Festival, Eslovenia (2010); el Gubbio Summer Festival, Italia (2012); el Arena Festival for New Music, Riga, Lituania (2012), o el Festival Magnet, Vara, Suecia (2013).

[7] Otros festivales españoles de ineludible referencia son el Festival Internacional de Música de Lucena, Córdoba (2006); IV Festival Internacional Carmelo Bernaola, Vitoria-Gasteiz, país Vasco (2007); el Festival de Percusión de Moncofa, Castellón, Valencia (2008), Festival de Percusión Contemporánea, Palma de Mallorca, Islas Baleares (2010); 36 Festival de Segovia, Segovia, Castilla y León (2011) y el Festival Ritmo Vital, Madrid (2011).

Berlín (2008), la Hindemith Foundation de Blonay (2010), la Universität Mozarteum de Salzburgo (2013), el Instituto Cervantes de Beijing (2011), la St. Giles Cathedral de Edimburgo (2011) o el Muzeum Historii de Cracovia (2011).

La obra de Aguirre aparece incluida en sellos editoriales de música y producción discográfica como la Simon Verlag für Bibliothekswissen de Alemania (*Alegoría I*, para contrabajo solo), el *Boletín Música* de Casa de las América de La Habana (*Iyá*, guitarra solo, 1999) y la Beurskens Muziekuitgeverij Maasbree de Holanda (*Oba Kosso*, percusión solo) respectivamente. Asimismo, cinco de sus piezas aparecen incluidas en la red internacional *online* de música contemporánea Babel Score,[8] con sede en Francia: *Alegoría III* (guitarra solo, 1996/rev. 2005), *Ayágguna II* (clarinete bajo en *sib* y percusión, 2006/rev. 2007), *Eshu-Elegguá* (para clavicémbalo solo amplificado, 2003), *The annunciation* (violín solo, 1992) y *Toque a Eggun* (sexteto de percusión, 2008).

Por otra parte, tres de sus realizaciones están registradas en los CD: *La voz del silencio*, 2000, EE. UU., Onward & Upward Foundation, con interpretación de Lida López Mancheva (*Meta música*, para piano solo, 1988); *Verso*, 2009, Holanda, Karnatic Lab Records, con interpretación del Dúo Verso (*Ibeyi* –oru–, para dúo de flauta de pan y guitarra, 2004/rev. 2006); y *Wing Span. Contemporary Danish Accordion Musica & Classical Works*, 2012, Dinamarca, Danacord, con interpretación de Adam Ørvad (*Yemayá* –oru–, para acordeón solo, 2008). Además del DVD *Añá* –liturgia de la transmutación–, 2005, del sello Nera Films de España, con interpretación de Enric Monfort y el Axyz Ensemble, bajo la dirección musical de Jos Zwaanenburg (obra homónima para percusión solista y ensamble, 2004).

La demanda e interpretación que su obra despliega en la actualidad marca una dinámica diferenciadora respecto al resto de compositores académicos cubanos de dentro y fuera de la Isla. Muestra de ello son, hasta el presente, los nueve conciertos monográficos que su currículum certifica, destacando entre estos: el del Centro Iberoamericano, Camagüey, Cuba, 1995; el Korso Theater, La Haya, Holanda, 2005; el Solistfestival, Musikhuset Århus, Dinamarca, 2006 y 2007; el Februar Dage, Festival for ny musik, Kunsten, Nordjylland Kunstmuseum, Aalborg, Dinamarca, 2007 y 2010; y el III Festival SOXXI, Centro Cultural Calixto III, Canals, Valencia, España, 2013.

De esta misma forma, en su historial compositivo son numerosas las instituciones, las agrupaciones y los intérpretes que han comisionado más de veinticinco de sus obras: Instituto Cubano de la Música

[8] La página oficial de este sitio web dedicado a la edición y distribución digital de partituras es: <www.babelscorse.com>.

y Orquesta Sinfónica de Santiago de Cuba, Cuba; Ny Musik i Frederiksharn, SyZyGy Trio y Snow Mask Ensemble, Dinamarca; Kimbala Percussion Group, Neopercusión y Ensamble Residencia, España; Arditti String Quartet, Reino Unido; Mimitabu Ensemble, Suecia; Black Pencil Ensemble, Holanda; Gunnar Berg Ensemble, Austria; Enric Monfort, percusión, y Carlos Gálvez, clarinete, España; Adam Ørvad, acordeón, y Mikkel Andersen, guitarra, Dinamarca; Karolina Leedo, flauta, Estonia; Boglárka Nagy, saxofón, Hungría, entre otros.

En los últimos ocho años (2006-2013) la actividad profesional de este compositor camagüeyano muestra un ascenso importante. Su laboriosidad testimonia el paso gradual de 14 conciertos anuales a 52, de cuatro a nueve estrenos de obras por año, y de una a cuatro, y ocho comisiones y subvenciones anuales, respectivamente (véase gráfico 16).

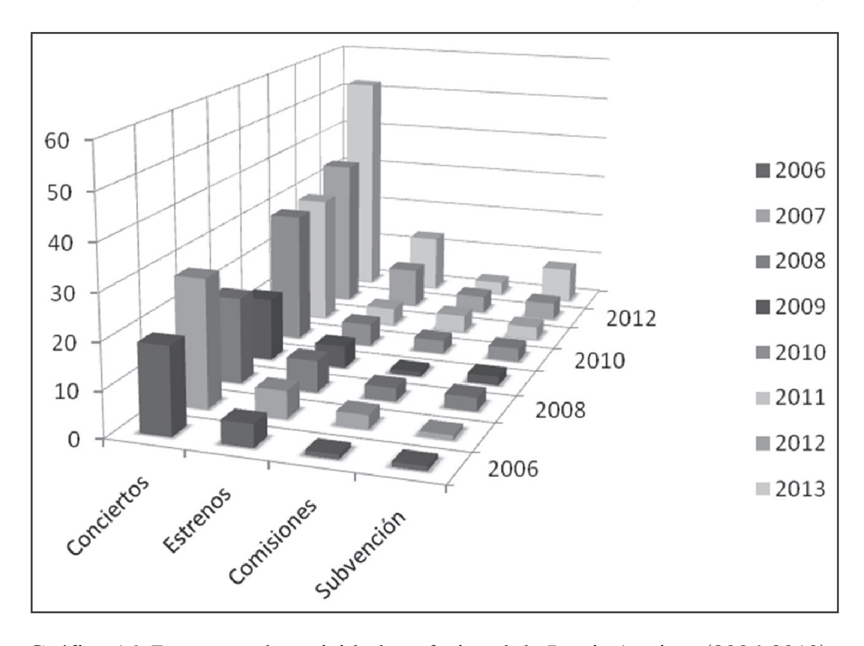


Gráfico 16. Resumen de actividad profesional de Louis Aguirre (2006-2013).

7.1.1. Gestor cultural: Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey (1996-2002)

A diferencia de sus colegas generacionales, y buena parte de los compositores cubanos que le anteceden, Aguirre sobresale en sus años de permanencia y actividad profesional en Cuba por su labor difusora del repertorio musical contemporáneo cubano, latinoamericano y europeo, así como su propia obra. Desde sus roles como compositor, pedagogo,

violinista y director de orquesta, convierte a la ciudad de Camagüey en uno de los ejes fundamentales de la música contemporánea de la Isla. En este sentido, su labor promocional fue inusual dentro de la escena musical cubana, ya que, a pesar de situarse a más de quinientos kilómetros de la capital, centro de la actividad cultural del país, logró superar el declive experimentado por el Festival de Música Contemporánea de La Habana en los años difíciles del Período Especial.

Entre las labores emprendidas por Aguirre en su ciudad natal cuentan: la fundación del Trío Gramatges (1998), la dirección de la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio José White (1993-1995) y la dirección titular de la Orquesta Sinfónica de Camagüey (1995-2002). A su cargo se acredita la organización y dirección de eventos relevantes como: la Temporada de Óperas (2000), los Encuentros de Música Contemporánea (1999, 2001) y los Encuentros de Música Contemporánea Cubano-Danesa (2000, 2002), todos en su ciudad natal. A esta actividad promocional ingente se anexan sus participaciones como director invitado al frente de la Orquesta Sinfónica de Santiago de Cuba y la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba (1997, 1998, 2000, 2001), así como una importante labor pedagógica en distintos centros académicos del país como el Instituto Superior de Arte (ISA) y la Escuela Nacional de Arte (ENA), en La Habana, y las Escuelas de Música de las provincias de Camagüey, Las Tunas y Santiago de Cuba.

Sin embargo, es la fundación y dirección titular del Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey (de 1996 a 2002)[9] el evento de mayor envergadura que recoge la actividad promocional y compositiva desarrollada por Aguirre en el entorno cubano y camagüeyano, antes de su partida a Europa. Este festival contó con la asistencia honorífica de Harold Gramatges, así como la del compositor italiano Adriano Galliussi (residente en Cuba) y el inglés David Graham; a quienes se unen el pianista y compositor Valter Sivilotti (Italia) y el director de orquesta y compositor Bernd Hänschke (Alemania). Junto a ellos, Aguirre propició, entre otros eventos de interés, estrenos mundiales de obras como:

1996

- *Bisonte sin sol y sin luna*, Valter Sivilotti, con texto de Nicolás Guillén, para soprano solista, coro mixto y orquesta sinfónica (dir. el autor).

[9] Este evento de carácter anual fue conocido inicialmente como Festival Internacional de Música Luis Casa Romero, en honor a este flautista, compositor y director de orquesta camagüeyano (1882-1950), autor de zarzuelas, danzones, criollas, boleros, entre otros géneros.

- *Pueblo de Martí*, Adriano Galliussi, con textos de Walter Espinosa, para coro mixto y orquesta sinfónica (dir. Louis Aguirre).
- *General Pentagonal*, David Graham, con texto de Nicolás Guillén, para soprano solista, coro mixto, seis percusionistas y orquesta sinfónica (dir. Bernd Hänschke).
- *Llama*, Héctor Angulo (Cuba), para voz solista, orquesta de cuerdas, piano y percusión (dir. Bernd Hänschke).
- *Dos patrias*, Louis Aguirre, con textos de José Martí, para soprano solista y orquesta sinfónica (dir. Bernd Hänschke).

1997

- *Ante el retrato de Carlos Marx*, Héctor Angulo, con texto de José Martí, para recitante y piano.
- *Dos piezas*, Romy Medina (Cuba), para guitarra solo.
- *Tres preludios*, Yudelkis Mayola (Cuba), para piano solo.
- *Movimiento para piano*, Irina Escalante (Cuba), piano solo.
- *En la noche…*, Tulio Peramo (Cuba), para orquesta sinfónica (dir. Louis Aguirre).
- *Por el 30 aniversario de la muerte del Che Guevara*, Luis Franco (Colombia), para coro mixto y orquesta (dir. Bernd Hänschke).
- *Ritual III*, David Graham, para violín y oboe.
- *Iconos*, Louis Aguirre, para violín y piano.
- *Idea II*, Louis Aguirre, para flauta y orquesta sinfónica (dir. el autor).

1998

- *Chilán Balam*, A. Galliussi, con texto de José Martí y Chilán Balam, para coro mixto y orquesta sinfónica (dir. Louis Aguirre).
- *1959*, Luis Mihovilcevic (Argentina), para orquesta sinfónica (dir. Bernd Hänschke).
- *Balada para un día de julio*, David Graham, con texto de Federico García Lorca, para soprano solista, viola, piano, percusión, voz blanca (niño), actor y bailarín (dir. Bernd Hänschke).
- *Evstuchenko es un loco*, Bernd. Hänschke, con texto de Pablo Neruda, para soprano solista, flauta, oboe, corno, viola y piano (dir. el autor).
- *Mi patria es dulce por fuera*, Andrea Mannucci (Italia), con texto de Nicolás Guillén, para soprano solista y orquesta sinfónica (dir. Bernd Hänschke).
- *Ebbó*, ópera-oratorio, Louis Aguirre, con libreto de Rafael Almanza basado en una leyenda del Ifá, para soprano solista, narrador, bailarín y conjunto de cámara (dir. Bernd Hänschke).

1999 (Festival en versión de Primer Encuentro de Música Contemporánea de Camagüey):

- *Son de negros en Cuba*, David Graham, con texto de F. García Lorca, para coro femenino y conjunto instrumental (dir. Haniel Perugorría).
- *Vértigo*, Adriano Galliussi, con textos de Rafael Almanza, para soprano solista y conjunto instrumental (dir. Louis Aguirre).
- *Tres miniaturas para orquesta*, Mónica O'relly (Cuba), para orquesta sinfónica. (dir. Haniel Perugorría).
- *Noviembre*, Louis Aguirre, para soprano solista y piano.

2000

- *Five open windows*, David Graham, para guitarra solo.
- *La serenata de Altisidora (quasi una opera),* David Graham, con libreto de Ricardo Bada sobre textos de Miguel de Cervantes, para tenor y barítono solista, orquesta de cámara, dos actores y dos bailarines.

2002

- *Visiones*, Louis Aguirre, para conjunto de cámara, piano y percusión (dir. el autor).

A estos estrenos sumó el festival primeras y/o segundas audiciones en Cuba de obras del repertorio contemporáneo de la talla de: la *Sonata para dos pianos y percusión*, y el *Concierto No. 3 para piano y orquesta* de Béla Bartók (Camagüey, 1997 y 1999), los *Cuatro monólogos* de Witolú Szalonek (Camagüey, 1997), el *Concierto No. 2 para piano y orquesta en sol menor*, op. 16, de S. Prokófiev (Camagüey, 1998), el trío *Coriemu* de Harold Gramatges (Camagüey, 1999), el *Trío* de Mario Lavista (Camagüey, 1999), el *Canto tejido* de Julio Estrada (Camagüey, 1999), la *Aquilea* de José M. López López (Camagüey, 2000) y el *Rain Tree Sketch* de Toru Takemitsu (Camagüey, 2000). Además de presentaciones de obras de otros compositores cubanos del siglo XX como Alejandro García Caturla, Hilario González, Gisela Hernández, Nilo Rodríguez, Argeliers León, Edgardo Martín, José Ardévol, Leo Brouwer, Carlos Fariñas, Roberto Valera, José Loyola y Juan Piñera, así como premier de jóvenes estudiantes de composición del ISA de La Habana y Camagüey.

En correspondencia con su asidua participación en el IX, X, XI, XII y XVI Festival de Música Contemporánea de La Habana (1993, 1994, 1995, 1996 y 2000), la obra de Aguirre ha sido escuchada tras su salida de Cuba en otras cuatro ediciones de este festival habanero (2009, 2010, 2011 y 2013). Su reinserción paulatina como compositor de la diáspora en el ámbito musical contemporáneo de la Isla conduce, cuando menos, a la reflexión de un futuro alentador. Estos intercambios con el público cubano ofrecen al compositor oportunidades puntuales de revertir y evaluar sus nuevas proyecciones estéticas en su entorno cultural de

origen, escenario donde hoy es menos conocido.[10] A tal efecto, véase la reseña crítica que ofrece el diario provincial *El Habanero*, del 6 de noviembre de 2009 (foto 15), realizada con motivo del concierto del acordeonista danés Adam Ørvad en el cine-teatro de San José de las Lajas (foto 15). Con el título de «Impresionante presentación», el periodista Raúl San Miguel da constancia del impacto en el público por la interpretación de la pieza *Yemayá* de Aguirre, y subraya su exigente nivel interpretativo y su acento telúrico visceral: «[el] nombre de la orisha de las aguas (Yemayá), sugerente en la cultura cubana y su ascendencia Yoruba, colmó la expectativa de los asistentes, quienes contuvieron (prácticamente) la respiración ante la armónica complejidad de los sonidos y la limpia ejecución de la partitura» (2009: 6).



6 VIERNES 6 DE NOVIEMBRE DE 2009 — el habanero

ADAM ØRVAD

Impresionante presentación

Por RAÚL SAN MIGUEL / Foto: REDIS MÉNDEZ

UNA cerrada ovación, al final de cada una de las interpretaciones magistrales del destacado acordionista danés Adam Ørvad, fue la comunicación más genuina con el público que asistió a la sala del cine-teatro *Lajero*, en San José de las Lajas.

Ørvad invitado para el 24 Festival de Música Clásica Contemporánea, se presentó el pasado sábado 31 de octubre en el Convento de *San Francisco de Asís*, del Casco Histórico de la Capital, donde también fue aclamado por el público. Sin embargo, en la noche del pasado día 3 los asistentes al *Lajero* sintieron vibrar cada una de las notas surgidas de aquel instrumento, que parecía contar la historia de la creación del mundo en la sugerente pieza **Yemayá**, compuesta por el también destacado creador de Música Clásica Contemporánea Louis Aguirre (Camaguey 1968).

Yemayá está formalmente basada en el No. 7. Según declaraciones del propio Aguirre (en reciente entrevista) "uso como punto de partida un Raga india de 7 sonidos, y la estructura está dividida en 7 partes... el No. 7 prima en el diseño de las frases".

Quizá la relación del nombre de la orisha de las aguas (Yemayá), sugerente en la cultura cubana y su ascendencia Yoruba, colmó la expectativa de los asistentes, quienes contuvieron (prácticamente) la respiración ante la armónica complejidad de los sonidos y la límpida ejecución de la partitura, que exigió una de las condiciones acuñada, por los críticos (en el caso de la obra de Aguirre): "En sus obras mas recientes, su música tiene un tremendo poderío y energía que requiere el máximo de sus intérpretes y de los instrumentos. En general, la música de Aguirre obtiene su tensión de la rara oposición entre los modos de pensamiento del Oriente y de Occidente, entre el trance y el intelecto, misticismo y control, magia y modernidad, ritualidad y precisión muy clara, cuerpo y alma."

Ørvad logró llevar al clímax a los espectadores con la obra **Vingefang** (Wing Span, 1997), una excepcional pieza de la compositora danesa Hanne Ørvad, en tres momentos: **Adagio e animato**, **Largo expresivo** y **Allegro volante**, *Flyvende Sommer*.

Por supuesto, ninguno de los presentes estábamos familiarizados con la Música Clásica Contemporánea danesa. Algo del misterio, en el talento de sus creadores, comenzó con la **Introduction & Toccata** (1932), de Per Nørgård . Seguidamente fue escuchada **Canzone** (1977), de Hans Abrahamsen, y la excelente **Sonata No.2 Burlésco** Op. 179ª (1989), de Vagn Holmboe.

Adam Ørvad es considerado uno de los acordionistas más importantes de su generación. Nacido en Dinamarca en 1976, cursó estudios en la Real Academia de Música de Dinamarca, bajo la guía de James Crabb y Geir Draugsvoll.

Este talentoso joven que cautivó a los habaneros en San José de las Lajas, en el año 2005, realizó su concierto de debut de la clase solista (nombre de los estudios que se realizan en Dinamarca después de concluir el *máster*, y con una duración de 2 años) recibiendo grandes elogios de la propia crítica especializada. Adam hizo uno de los recitales mas abarcadores y brillantes de todos los tiempos para su instrumento.

Actualmente, Ørvad se ha establecido ya como un solista y músico de cámara de gran demanda internacional. Ha participado como solista en: Ensemble Modern, MusikFAbrik y la Orquesta Filarmónica de Niza. Ha sido invitado a festivales como el de Música Contemporánea de Huddersfield, Ars Música en Bruselas, Easter Festival de Música Contemporánea en Sofía, entre otros.

Los compositores Adriano Gallousi (Italia) y Juan Piñeira (Cuba), presentes en el concierto, reconocieron la fluidez interpretativa de Ørvad y, específicamente, Gallousi señaló que es la primera vez que se tiene la oportunidad de escuchar, en Cuba, a un músico con el nivel internacional de Adam, con el acordeón, un instrumento que se inserta a partir de los años '50, en las partituras de los autores de Música Clásica Contemporánea.

Autoridades del Gobierno y de la Cultura, acudieron al escenario a saludar a Ørvad, quien envió un caluroso y cordial saludo a todos los habaneros.

Foto 15. *El Habanero*, 6 de noviembre de 2009, La Habana.

[10] Pese a esta realidad, las interpretaciones de obras de Aguirre en el medio musical cubano, posterior a su salida de la Isla, incluyen más de una decena de presentaciones: Cine-teatro de San José de las Lajas (2009), Basílica del Convento de San Francisco de Asís (2010) y Casa de las Américas (2009, 2011 y 2013), La Habana; Sala La Celosía de la Uneac (2010 y 2011) y Sala de Conciertos Antonia Luisa Cabal (2013), Guantánamo; Iglesia de Santa Lucía (2010), Sala de los Vitrales de la Plaza de la Revolución (2010) y Sala Dolores (2011), Santiago de Cuba; Escuela de Artes El Cucalambé (2013), Las Tunas; sede de la Uneac (2013), Holguín, y Oficina del Historiador, Sala Jorge Luis Betancourt (2013), Camagüey. Estas presentaciones fueron ofrecidas por músicos europeos de la talla del acordeonista danés Adam Ørvad (2009), con la interpretación de la obra *Yemayá (oru)*; la flautista estonia Karolina Leedo (2010), con la obra *Gardens of the Beloved*; y el guitarrista danés Mikkel Andersen (2011 y 2013), con *Iyá* y *A Soul's Journey* (2012), a los que se suma el guitarrista cubano Justo Triana con la interpretación de la obra *Extremos: interjecciones del mundo de ayer* (2004), en su concierto de graduación del ISA de julio de 2012.

7.1.2. Concepción estética

El discurso composicional de Aguirre se define por su carácter ritual y su sonoridad frenética y atronadora, de vital ascendencia mágico-religiosa afrocubana. Sus obras devienen en campo de innovación tímbrica rigurosa, realce dramático y brusco impacto sonoro. En su incorporación continua de técnicas instrumentales extendidas y nuevas soluciones composicionales, su música se perfila dentro de un marco estético de complejidad y saturación; un espacio estilístico y creativo en el que estructuras rítmicas complejas, ragas microtonales, tímbricas desmesuradas y formas no convencionales de ejecución instrumental se amoldan a diseños estructurales de ambivalente modernización y tradicionalidad.

Desde este posicionamiento el compositor plasma un discurso de exigencias extremas, muchas veces al límite de las posibilidades físicas y expresivas de los instrumentos musicales en cuestión y de sus intérpretes, indispensablemente virtuosos. Su hacer es claramente deudor del estilo de Varèse, Xenakis, Nono, Lachenmann y Ferneyhough; pasando del potencial rítmico, al hiperrealista de la música instrumental concreta.

En contraste paradójico con esta estética predominante, en su catálogo también se abre espacio a un discurso musical de quietud imprevisible. Aquí, son los silencios prolongados, los suaves murmullos y resuellos tímbricos los que desvelan un universo sonoro de temporalidades expansivas y gradaciones neoimpresionistas. Sin embargo, en ellas tampoco tienen lugar los diseños melódicos de exaltado lirismo o los ritmos cadenciosos, pero sí una expresión compleja de génesis ritual, mitológica y mística. De ahí que su estética conduzca a ensanchar sus puntos de referencia a compositores como Olivier Messiaen, Salvatore Sciarrino o Giacinto Scelsi; ya fuera por sus colores contemplativos, su riqueza tímbrica sutil o su estatismo hipnótico de inspiración oriental.

En cualquier caso, en su obra confluyen estéticas y lenguajes musicales de procedencia heterogénea notable. Su mixtura cultural abarca:

- La base de su formación musical académica occidental.
- Las técnicas y sonoridades características de las diferentes vanguardias musicales de Occidente, incluyendo las definidas como «nueva complejidad» y «nueva simplicidad».
- El universo sonoro y simbólico-ritual de las religiones afrocubanas de origen yoruba/lucumí (santería o regla de Ocha) y bantú/congo (regla de Palo Monte).
- Las técnicas composicionales de la música carnática o música clásica del sur de la India.

- La música tradicional nipona: el gagaku (música imperial de la corte japonesa) y el kabuki (manifestación teatral japonesa con inclusión de música y danza).

Al repasar la lista de escritores y fuentes a las que corresponden los argumentos de muchas de las creaciones de Aguirre, se puede advertir con facilidad la apertura estética y cultural de su propuesta. Su diversidad esgrime un perfil extenso: la poesía hispanoamericana de José Martí, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas; antiguos rezos bantú y yoruba; obras poéticas sufíes de Rumi, Sanai y Hafiz; haikus de Matsuo Basho; poesía china romántica de Li Po y budista de Wang Wei; poética cristiana de San Juan y Tomás de Celano; y obras dramatúrgicas de Esquilo y Antón Chejov.

En sus obras llama la atención la pluralidad tímbrica y cultural de sus combinaciones instrumentales. Su amplia gama de sonoridades incluye instrumentos poco habituales en el ámbito musical caribeño y latinoamericano como el clavicémbalo, las flautas de pico, las tablas, el mridangam, el órgano, la mandolina, el acordeón o el uso del piano con afinación microtonal. Asimismo, en su búsqueda tímbrica experimental resalta el uso de amplificación electrónica de instrumentos y conjuntos tradicionales de la música clásica occidental como la flauta, el saxofón, las voces de soprano y mezzosoprano solistas, los cuartetos de cuerdas y otros ensambles de combinaciones varias.

Desde su particular visión, Aguirre (2007)advierte:

> *Looking at many of my scores, one will find out that what may sound very «easy» and «natural», is in reality a very complex music from many different points of view. The complexity of my music, I believe, is not only a matter of difficult rhythms, complex sound components, raga system, calculated structures and extended techniques; or about how to integrate the body actions and instrumental abilities with unfamiliar ways of playing. The complexity is also the relationship, the blending between the many cultural and spiritual elements that are part of the music* .[11]

[11] «Mirando muchas de mis partituras, uno puede reconocer que lo que suena "fácil" y "natural", es en realidad una música muy compleja desde diferentes puntos de vista. Creo que la complejidad de mi música no se debe solamente el asunto de los ritmos difíciles, los componentes de sonidos complejos, los sistemas de ragas, las estructuras calculadas o las técnicas extendidas; o sobre cómo integrar las acciones corporales y las capacidades instrumentales, incluyendo acciones vocales, con las formas de ejecución instrumental no tradicionales. La complejidad es también la relación, la mezcla entre diferentes elementos culturales y espirituales que son parte de mi música» (traducción del autor).

En este cruce de culturas y religiones que fragua la obra de Aguirre el núcleo ideológico central responde al imaginario afrocubano. Su relación identitaria con las prácticas religiosas de ascendencia africana trasciende los márgenes de una mera motivación intelectual. Desde hace algunos años el compositor profesa el palo monte y la santería como religiones. Y es su consagración como «palero» (desde 1999) y «santero» (2002), modo en que se reconocen a los oficiantes de estas prácticas religiosas, lo que motiva a Aguirre a convertir en arte sonoro el cúmulo de vivencias en torno a tan complejo entramado simbólico y ritual, sin dudas, una de las razones principales por la que su discurso proyecta esa estética afrocubana penetrante y estremecedora, alejada de toda intención pintoresca o superflua. Según sus palabras: «Mi idea de lo afrocubano es religiosa, mágica y metafísica. Para mí es más un concepto, pero un concepto de hechos, no de citas» (2004).

Hay que recordar que la regla de Palo Monte refiere al sistema mágico-religioso traído a Cuba por esclavos africanos procedentes, en su mayoría, del área bantú de la zona central de África (Congo). Su culto está orientado a los ancestros, los espíritus y la naturaleza. En él cobran especial consideración *mpungo*, como fuerzas de las naturalezas divinizadas, y *nzambi*, dios supremo para los practicantes de esta religión. Los vínculos con ancestros y muertos que rigen sus prácticas ceremoniales se centran simbólicamente en un receptáculo denominado *nganga* en lengua bantú. Este recipiente o caldero mágico, llamado también «prenda», incluye restos óseos humanos como elemento imprescindible, cuyo espíritu y energía vital sobreviene en fundamento protector de su dueño.

Por otra parte, la santería o regla de Ocha es la religión afrocubana de mayor arraigo popular en la historia pasada y presente de la Isla, desde la época de la colonia y la esclavitud. Su sistema mágico-religioso complejo sincretiza la adoración a los orichas africanos del área yoruba de Nigeria, Benín y Togo, con la de los santos católicos; así como a elementos y fuerzas de la naturaleza, y espíritus de muertos o antepasados. Su culto se fundamenta en el concepto trinitario de Olofi, Oloddumare y Olorum (padre eterno, ser supremo y omnipotente), a los que se supedita un numeroso panteón de orichas como intermediarios entre los hombres y los poderes de lo desconocido. Sus practicantes conceden culto a estos orichas mediante actos de adoración, invocación y ofrendas de diversos tipos, incluyendo animales sagrados. Junto al *diloggún* y el *obi* o *coco*, el tablero de Ifá constituye su sistema adivinatorio por excelencia, poseedor del corpus teológico y filosófico fundamental de sus prácticas rituales.

Como elemento consustancial y generador de su producción musical, Aguirre convierte el espacio creativo de sus obras afrocubanas

en el vínculo ideal de adoración y comunicación con sus deidades u orichas. Sus más de sesenta realizaciones vinculadas explícitamente a este ámbito religioso muestran en sus enunciados la creciente compenetración del autor. En ellas no solo resultan llamativas las relaciones directas que él mismo establece con diversas deidades de los panteones bantú y yoruba, especialmente de este último, sino sus conexiones simbólicas con prácticas rituales de sacrificio, trance, invocación, festividad y predicción. Sirvan de referencia en este sentido títulos de obras como: *Ebbó* (1998), *Añá* –liturgia de la transmutación–, *Oru de igbodú* (2006), *Bembé* (2008), *Orula* –liturgia de la adivinación– (2011), *Nsambia Mpungun* (2012) o *Toque a Aggayú, Ikolé y Shangó* (2013).

Otro dato sugerente en este mismo orden aparece reflejado en las más de setenta partituras editadas por el sello editorial del propio compositor: Igbodú Edition. Con esta denominación yoruba, que en dicha lengua ritual refiere a un recinto o cuarto sagrado destinado a ceremonias músico-rituales como el oru de igbodú,[12] Aguirre parece subrayar la finalidad invocatoria que encierra su obra creativa religiosa, gesto que él mismo subraya al estampar dos ideogramas o firmas simbólicas de *mpungos*, rasgo característico de la religión bantú o «palera», como elemento distintivo de su producción artística. En este caso, las identificadas con la denominación general de Madre Agua (espíritu de la fertilidad y dueña de los mares) y Lucero Mundo (mensajero de Dios, dueño de los caminos y espíritu del principio y el fin) (foto 16).

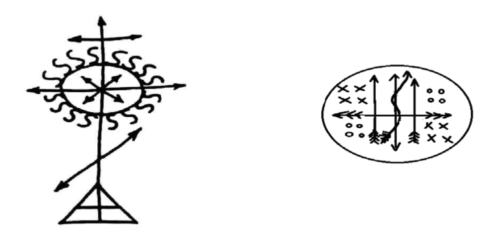


Foto 16. Firmas paleras de Lucero Mundo (izquierda) y Madre Agua (derecha).

Volviendo a las palabras de Aguirre en torno al «concepto ritual, monstruoso y exorcista» de su concepción musical, se subraya:

[12] El oru de igbodú u oru seco es el saludo instrumental que los tocadores de tambores batá (olubatá) realizan a todos los orichas o deidades yorubas al inicio de las ceremonias. Este toque sagrado de apertura no incluye el canto, se conforma solamente por toques de batá.

> Mi obra se nutre de las ceremonias de la santería, donde la música forma parte integral del contacto con «otros mundos»: dioses, deidades, orichas y ancestros; y «otra realidad»: trance, posesión y adivinación. En la mayor parte de mi música el sonido es un vehículo de catarsis y significación sagrada. […] En realidad, fueron mis creencias espirituales las que originaron mi necesidad de lograr un sonido/timbre (klang) capaz de reflejar las sonoridades complejas de los rituales afrocubanos; un sonido susceptible de transmitir la atmósfera violenta, telúrica y brutal de estas ceremonias: su energía, su pavor, su magia, su ritmo. Uno de los retos mayores a los que me he enfrentado como compositor ha sido este: crear desde una instrumentación occidental, fundamentalmente de cámara, sonoridades capaces de transmitir los momentos intensos de posesión de un santero (o santera) o un sacerdote (o sacerdotisa) de la santería; los momentos colectivos de trance, donde la respiración cargada, los suspiros, los susurros, el hablar en lengua y los gritos forman partes del sonido mágico que producen los asisten a las ceremonias. […] Algo que suelo resaltar en broma cuando digo que: «mi música instrumental suena más electrónica que mi música electrónica» (2014a).

7.1.3. Formación académica (Cuba/Holanda/Dinamarca)

Los pasos iniciales de la formación musical Aguirre tienen lugar en el seno familiar, antigua sede del Conservatorio de Música de Camagüey y de la primera Orquesta Sinfónica de la ciudad. Bajo la influencia musical de su madre, Olga Rovira, pedagoga musical, y su padre, Louis Aguirre D'Orio,[13] pianista, pedagogo y director de orquesta de origen vasco-nicaragüense, el pequeño Aguirre da comienzo a su educación académica con solo cuatro años de edad. Desde muy joven su instrucción se vio premiada con la tutela experta de Gramatges, quien lo tomó a su cargo desde los once años de edad. Este nexo constituyó un vínculo ineludible entre el afán intelectual del joven Aguirre y el caudal de experiencias de su maestro, conocedor de las técnicas

[13] Louis F. Aguirre D'Orio (Managua, Nicaragua, 1904-Camagüey, Cuba, 1984) fue fundador y director musical de la primera Orquesta Sinfónica de la ciudad de Camagüey (1941 y 1945). Entre otras numerosas labores profesionales a él corresponde la dirección de la filial camagüeyana del Conservatorio Peyrellade (desde 1923 hasta 1929-1930), así como la fundación y dirección del Conservatorio de Música de Camagüey (desde inicio de la década de los treinta hasta 1961). Véase Martín (1971: 91, 112, 130 y 144).

y estéticas artístico-musicales de avanzadas del siglo XX. Aunque, al decir de Gramatges, amigo entrañable de la familia:

> Aguirre siempre fue una persona muy inquieta, un verdadero intelectual. Su temperamento siempre lo llevó a ir en búsqueda de algo distinto. Siempre iba en búsqueda de una música que no tuviera que ver con nada, pero la música siempre tiene que ver con algo. Siempre se fue por el terreno del intelecto. Imagínate, un hombre que ha crecido con un padre que tenía una biblioteca fantástica, lo cual influyó mucho en su formación general de carácter humanista y artístico. Y eso, claro, incita.[14]

Una vez superados los rigores de las academias camagüeyanas, entre 1987 y 1991 Aguirre cursa estudios de violín y composición en el ISA, bajo la tutela del violinista armenio Ashot Karibean y los compositores Roberto Valera y el propio Gramatges. Por esta misma época recibe clases de los compositores Félix Guerrero y Tulio Peramo, al tiempo que inicia estudios de dirección orquestal con el compositor y director de orquesta Jorge López Marín. Durante estos años de permanencia en la capital, asiste a clases magistrales de otros importantes compositores nacionales y extranjeros como Leo Brouwer, Luigi Nono y Peter Schat.

A raíz de su partida de Cuba, en 2002, cursa estudios de posgrado en el Conservatorio de Música de Ámsterdam, cuatro años más tarde del Curso Avanzado de Composición que recibiera en este mismo enclave académico su coterránea Keyla Orozco. El curso de Aguirre fue especializado en «Música contemporánea sobre técnicas composicionales no occidentales», en particular, dos años de estudios de composición sobre técnicas de la música clásica del sur de la India (música carnática) que sellaron, de forma excepcional, el progreso de su obra compositiva. Este programa especial, impartido por los profesores y compositores Rafael Reina (España) y Jos Zwanennburg (Holanda), dio lugar a la inserción y permanencia de Aguirre en el Laboratorio de Música Carnática de la capital holandesa, dirigido entonces por el compositor y flautista norteamericano Ned McGowan. Es aquí donde tienen lugar los estrenos de sus obras *Ayágguna* (2003), concebida para flauta dulce alto/bajo amplificada y tablas, y *Eshu-Elegguá*, su ya citada obra para clavicémbalo solo amplificado.

Durante este tiempo en Ámsterdam, Aguirre mantiene una activa labor académica, impartiendo clases magistrales en el conservatorio de dicha ciudad, además de formar parte del ensamble de música

[14] Entrevista realizada al compositor Harold Gramatges por el autor del presente trabajo, La Habana, 5/7/2003, con motivo de la tesis de grado en musicología del ISA *Ebbó: análisis musicológico de una ópera-oratorio de Louis Aguirre* (2005).

microtonal y contemporánea Axzys, como violinista. Al curso siguiente, 2004-2005, se establece en Dinamarca, donde realiza el máster de composición del Real Conservatorio de Arhus, esta vez bajo la asesoría del compositor danés Karl Aage Rasmussen y del noruego Rolf Wallin. En 2007 concluye con máximo de calificación el Soloist Class (3er cycle) in Composition de este mismo conservatorio, con el danés Hans Abrahamsen y su anterior profesor Karl Aage Rasmussen. Este último dictaminó en el acta oficial de su examen de Máster en Composición lo siguiente: «Louis Aguirre er en ekceptionelt begavet og uhyre original komponist med en usaedvanlig baggrund i afro-cubansk religion. […] music får sin intensitet fra en sjaelden modsaetning mellem østlig og vestlig tankegang, trance og intellekt, mystik og kontrol, magi og modernisme, ritual og praecision, krop og sjael».[15]

7.2. Período cubano

De la etapa de formación, iniciación y desarrollo profesional de Aguirre en Cuba (1987-2002) son 26 las obras que aún permanecen en su catálogo compositivo.[16] El gráfico 17 advierte que la mayor incidencia de obras de estos quince años responde a creaciones para instrumento solo, con diez realizaciones para instrumentos diversos (violín, piano y guitarra, fundamentalmente). Por otra parte, las obras para dúo instrumental y canción de cámara dominan el segundo nivel de incidencia, y son seguidas por dos tríos clásicos devenidos imprescindibles dentro de su producción en la Isla: *Concierto para trío clásico* y *Olokun* (2001). A estos sucede otro grupo importante de creaciones que contienen entre sus propuestas la pieza para voz solista y orquesta sinfónica *Dos patrias* (1996), y la ópera-oratorio de cámara *Ebbó*; dos obras de relevancia sustancial en el catálogo del compositor, que

[15] «Louis Aguirre es un compositor excepcionalmente dotado que posee una inusual experiencia espiritual de la religión afrocubana. […] La original carga expresiva de su música se debe a la singular oposición que se establece entre los modos de pensamiento de Oriente y Occidente, entre trance e intelecto, misticismo y control, magia y modernidad, ritual y bien definida precisión, cuerpo y alma», (Aage, 2005, traducción de Louis Aguirre).

[16] En la exploración realizada al catálogo del compositor dentro de esta etapa cubana han salido a relucir más de una decena de obras excluidas de su actual registro creativo, muchas de ellas desaparecidas físicamente por el propio autor. Entre estas obras pueden mencionarse: *Fábula* (1987), suite didáctica para piano solo; *Imágenes* (1987), para flauta y piano; *Missa brevis* (1990), para doce voces mixtas, y *Exaudi nos, deus* (1993), para coro mixto; *Interjecciones* (1991-1993), para sexteto de cuerdas; *Dite* (1992) y *Agnus dei* (1993), para orquesta sinfónica, y *Nace el mundo* (2001-2002), para soprano solista, clarinete bajo, contrabajo y piano.

persisten como prueba de su prolífica producción operística y sinfónico/cámara-vocal de aquellos años, desechadas por el propio compositor en la actualidad.[17] Para abordar el análisis musical del discurso compositivo de Aguirre en esta etapa cubana se han seleccionado las obras: *Concierto para trío clásico* y *Dos patrias*.

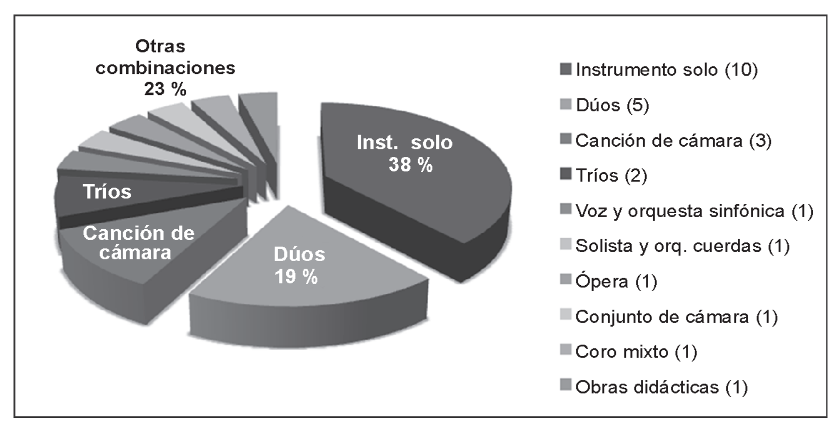


Gráfico 17. Obras del catálogo de Louis Aguirre compuestas en Cuba de 1987 a 2002.

7.2.1. *Concierto para trío clásico* (1987-1988)

En relación directa con la referencia genérica que su título establece, *Concierto para trío clásico*, la obra está concebida para violín, violonchelo y piano. Consta de tres movimientos contrastantes: I «Tocatas y Corales» (Presto, negra 192), II «Elegías» (Adagio Molto, negra 36-38) y III «Ritos» (Molto energico e rítmico, negra 144-152). Y está dedicada a uno de los maestros y amigos del compositor, Tulio Peramo (1948), quien permanece en la actualidad como compositor y pedagogo en La Habana.

En el orden formal, la concepción ternaria de la obra acoge principios tradicionales como las formas allegro de sonata (I movimiento) y rondó (III movimiento). Esa disposición, ya sea desde el orden general

[17] Dentro de esta producción operística y sinfónico/cámara-vocal se incluían: *Canto de otoño* (1989), para soprano solista, coro femenino, flauta, piano, percusión y orquesta de cuerdas; *Diálogos con el cuervo* (1991), para barítono solista y orquesta sinfónica; *Muerte de Homagno* (1994-1995), ópera en dos actos sobre textos de José Martí y libreto de Rafael Almanza, para siete solistas, doble coro y gran orquesta sinfónica, y *El pecado sea sordo* (2000), ópera sobre un capítulo del *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y libreto de Rafael Almanza, para dos sopranos solistas, tenor, barítono, coro mixto y ensamble.

como particular de cada uno de sus movimientos, sigue regularmente el esquema tonal característico del círculo de ejes bartokiano. De modo que la macroestructura de sus tres movimientos puede ser ordenada en torno a los sonidos que conforman el eje tónico *(do-la-do)*, mientras las estructuras internas de cada uno de sus movimientos responden a relaciones de función tónica-dominante-tónica, con excepción del primer movimiento que centra el material básico de toda la obra sobre los cuatro sonidos del eje tónico de *do (do-mib-fa#-do)*. A nivel microestructural, esta configuración tonal provoca un uso significativo del intervalo tritono como componente característico del discurso de la obra (esquema 17).

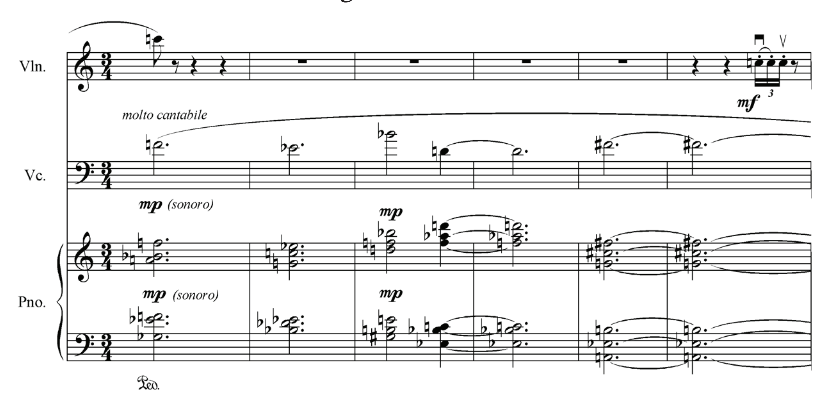
I Mov: "Tocatas y Corales"	**II Mov:** "Elegías"	**III Mov:** "Ritos"
Do Do - Mib - Fa# - La 4ª aum. 5ª dism.	**La** La - Mi - Sib - Mi - La 5ª dism.	**Do** Do - Do# - Sol - Do# - Do 5ª dism.
T I **T** bIII **T** #IV **T** VI **T**................................	**T** VI **D** III **D** bVII **D** III **T** VI ...... **D**.................... **T**...	**T** I **D** #I **D** V **D** #I **T** I ...... **D**.................... **T**...

Esquema 17. Estructura, *Concierto para trío clásico*.

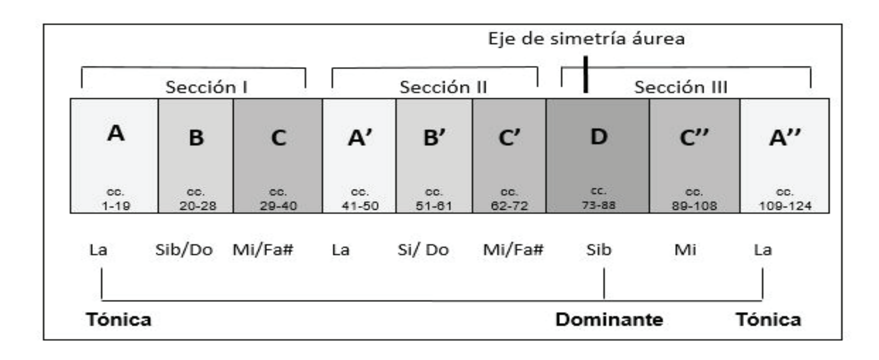
La presencia de dicho componente interválico en la verticalidad del discurso también ocupa un espacio significativo que, en combinación con otras estructuras, dan lugar a acordes característicos con uso de cuartas y quintas justas, aumentadas y/o disminuidas. Una muestra de este tipo de diseño de acorde que, en adelante, formará parte sustancial del estilo y el discurso del compositor se advierte con claridad en el plano pianístico sobre el cual las cuerdas exponen parte del segundo tema del movimiento inicial de la obra (ejemplo 97).

El influjo bartokiano de este trío clásico cobra sentido también en su fuerte carácter rítmico y su cuidada disposición estructural, esbozada sobre un pensamiento tradicional flexible y renovador. Al abordar el diseño ternario de su segundo movimiento Aguirre no se limita a un uso tipificado del mismo, a pesar de ser una de sus primeras experiencias compositivas. Su propuesta recurre a una dinámica compleja desde el punto de vista lineal, que hacen que sus secciones y estructuras motívicas reaparezcan en órdenes simétricos menos convencionales (esquema 18). Téngase en cuenta que su punto de inflexión o eje (D), localizado en la sección III, responde en cierto modo a la proporción áurea (refiriéndonos solo al número de compases, el cálculo de esta proporción daría el compás 77 en relación con los 124 compases del movimiento), cuyo principio Bartók asume como uno de los elementos

característicos de su discurso compositivo. Asimismo, cabe resaltar que su disposición simétrica se sustenta también con relación a los ejes de tónica y dominante *(do-sib-do)* que engloba el círculo de ejes y polos característicos del autor húngaro.



Ejemplo 97. Uso de acordes por cuartas y quintas, «Tocatas y corales», *Concierto para trío clásico*, cc. 58-63.



Esquema 18. Estructura, *Concierto para trío clásico*.

Este criterio flexible y renovador se hace aún más palpable en el primer movimiento de la obra, génesis del contenido musical de todo su concierto. Al acogerse a la clásica forma sonata, el compositor no constriñe su impulso creativo a una visión rígida, más bien se toma este modelo formal como guía flexible de unidad y coherencia. En el diseño de Aguirre los elementos de aparente insignificancia devienen en componentes rectores (franjas o espacios de acción e interacción, según Danilo Orozco[18]) de contraste, irrupción, conexión o expansión del discurso lineal. Véase en el esquema 19, en el que solo se hace posible reflejar aspectos generales, las inserciones de pequeños núcleos

[18] Véase capítulo 5, p. 235.

contrastantes que aparecen dentro de la progresión del movimiento. En este sentido destacan los núcleos identificados como *do* (3-2) y *sib* (3-9), cuya simbología hace referencia a su centro tónico y su contenido o vector interválico dentro del método de clasificación de PCS de Allen Forte. En el caso del primero PCS: 3-2 (0,1,3), contiene un semitono, un tono y una tercera menor (VI 111000); el segundo, PCS: 3-9 (0,2,7), un tono y dos cuartas o quintas justas (VI 010020).

Mov. I: "Tocatas y corales"
EXPOSICIÓN cc. 1-87
Tema: **A** Do ---------- Fa# (Pcs: 3-2)..
T (I) **T** (#IV)
Tema: **B** Do (3-2) Mib (Pcs: 3-9)........ Do (3-2) Mib (Pcs: 3-9)............
DESARROLLO cc. 88-227
Tema: **A** Do (Pcs: 3-2)................ Sib (3-9) Do# (Pcs: 3-2)..................
T (I) **D** (bVII) **D** (bII)
Tema: **B** Mib (Pcs: 3-9).... Do (3-2) La (Pcs: 3-9)............................
T (bIII) **T** (I) **T** (VI)
RECAPITULACIÓN cc. 228-270
Tema: **A** Do..
T (I)
Coda (Final): Do..
T (I)

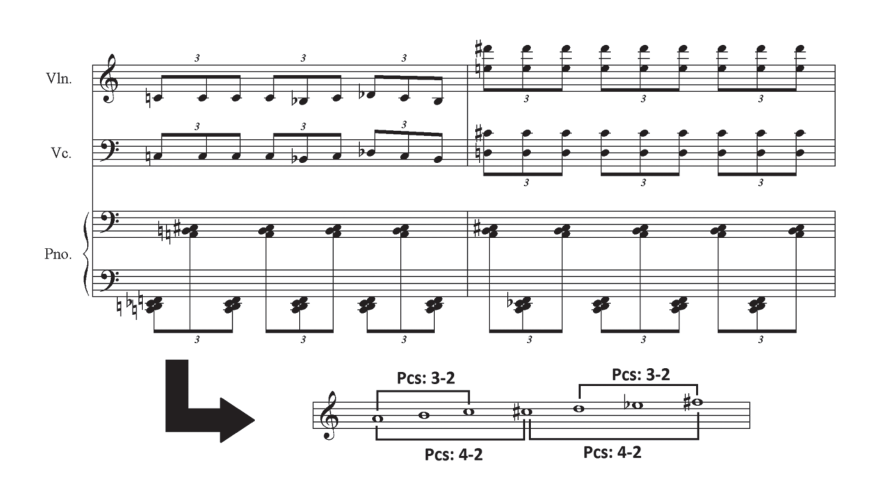
Esquema 19. Estructura de I «Tocatas y corales» *Concierto para trío clásico*.

Como se aprecia en este esquema, Aguirre imprime a su forma allegro de sonata un énfasis narrativo, aunque bien es cierto que no llega a desprenderse de un diseño global regido por principios tradicionales de oposición entre los temas A y B. El primero de estos temas se define aquí por un carácter rítmico y *feroce* («Tocata»), casi ritual, logrado a partir de la reiteración a distancia de octava de la nota tónica de la obra *(do)* y una movilidad melódica reducida a bordaduras superiores e inferiores. De ahí su identificación con el PCS: 3-2. Mientras el segundo, en centro tónico de *mi* bemol, se define por su carácter melódico y *molto cantabile* («Corales»), así como por su diseño lineal anguloso sobre intervalos de séptimas y tritonos. En este segundo caso, la identificación con el PCS: 3-9 solo refiere al motivo temático de partida de este elaborado tema.

Los núcleos contrastantes *do* (3-2) y *sib* (3-9) aparecen asociados, a su vez, a los caracteres rítmicos y melódicos de los temas A y B,

respectivamente, solo que el primero de ellos surge derivado del carácter y del contenido interválico del tema A, como uno de los dos elementos distintivos del tema segundo (B). Esto da lugar a una dinámica de conexiones y narrativas internas de mayor complejidad, que busca rebasar una visión tradicional estrictamente limitada a la contraposición de temas principales y, de otra parte, la consolidación de un pensamiento armónico claramente sustentado en los ejes axiales bartokianos (tónica: *do-fa#-la-mib* y dominante: *sib-do#*).

Unido a ese orden y pensamiento narrativo dinámico hay que resaltar también las relaciones de unidad y coherencia que desarrolla el discurso de la obra a nivel microestructural. Véase en este sentido lo que sucede dentro de la recapitulación del tema A, en torno al PCS: 3-2 (ejemplo 98). En este momento de connotación climática el contenido interválico de los tres instrumentos se ciñe, rigurosa y creativamente, a este PCS, mientras las cuerdas evidencian la conducción melódica de dicho conjunto de alturas (motivo central del tema A), el piano aborda una factura armónica en clúster de orden contrastante. Sin embargo, hay que resaltar que el contenido armónico del piano enfatiza en este momento su identificación con el PCS: 3-2 desde un sentido simétrico y estructural singular. Al organizar de forma ascendente sus sonidos puede comprobarse el equilibrio de sus componentes (PCS: 3-2) en torno a un único sonido *(do#)*, devenido eje de retrogradación. Asimismo, se advierte la conformación simétrica de un nuevo conjunto de sonidos (PCS: 4-2), sucedáneo del PCS generador (PCS: 3-2), que suma a este el propio sonido pivote.



Ejemplo 98. «Tocatas y corales», *Concierto para trío clásico,* cc. 246-247.

Al ser una de las primeras obras del catálogo de Aguirre, escrita entre los diecinueve y veinte años de edad, el *Concierto para trío*

clásico denota una voluntad de búsqueda de soluciones formales y estructurales a considerar. Su unidad y coherencia desvela un control aventajado de géneros de amplia extensión y complejidad dentro del ámbito exigente de la música de cámara. En efecto, se trata de una obra que anticipa de forma significativa el alcance futuro de las inquietudes creativas de este compositor, visiblemente posicionado en una concepción estética a medio camino entre la tradición y la modernidad.

7.2.2. *Dos patrias* (1996)

La obra sinfónica vocal *Dos patrias*,[19] compuesta por encargo del Instituto Cubano de la Música, un año después de las celebraciones del centenario del héroe nacional de Cuba, José Martí, muestra claves de interés significativo en la producción del compositor camagüeyano. Su expreso sentido dramático logra potenciar en imágenes sonoras el pesimismo heroico de uno de los poemas más conocidos y aciagos del simbolismo martiano: «Dos patrias», poema patriótico de un autor exiliado que clama desde sus versos modernistas de finales del XIX la independencia de una «Cuba, viuda», ceñida a los pliegues del colonialismo español.

Aguirre logra resignificar la inflexión épica de este poema centenario en su propuesta sinfónica de finales del XX, en medio de un contexto político y social cargado de dificultades, luchas de supervivencias y desilusiones. Su versión instigadora y trágica, visiblemente permeada del acento martiano original, adopta los versos del poeta en función de sus necesidades compositivas:

«Dos patrias»

Cuba, Cuba y la noche.
Dos patrias tengo yo:
Cuba y la noche.
O son una las dos?
Silenciosa, Cuba triste me aparece,
triste, con largos velos
y un clavel en la mano.
Cuba, viuda, pasa.
Cuba, viuda, pasa.
Ya es hora de empezar a morir.
Silenciosa, Cuba viuda pasa.
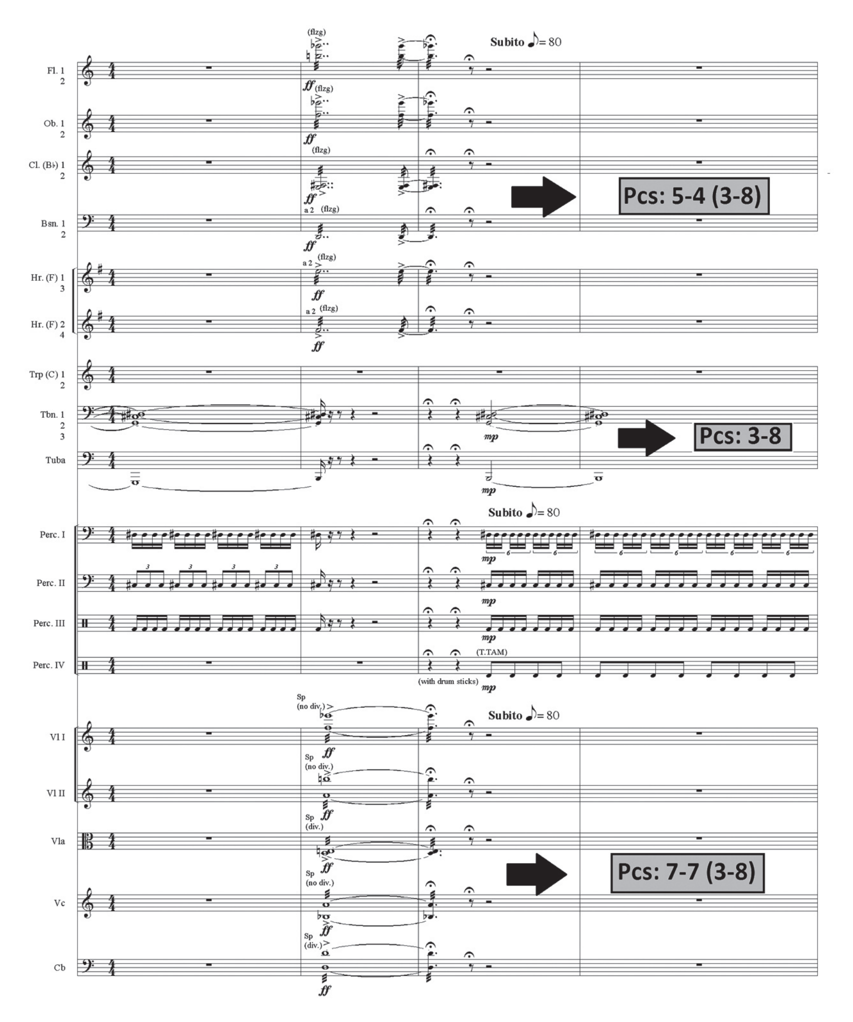
[19] Audición disponible en Soundcloud <https://soundcloud.com/louis-aguirre>. Última consulta: 29/9/2915.

Ya es hora de empezar a morir.
Ese clavel,
ese clavel sangriento
que en la mano le tiembla,
Yo sé cuál es!
Yo sé!
Ya es hora de empezar a morir.
Cuba, viuda, pasa.
CUBA,
VIUDA,
PASA.[20]

En esta obra de disposición ternaria prevalecen tres componentes matrices de orden musical e intertextual. Por una parte, destaca el acorde de cuarta y quinta aumentadas que presenta la línea de los trombones y tuba, como componente generador del contenido armónico de la obra, el que ha sido identificado en el presente análisis con el PCS: 3-8 (0,2,6) y su correspondiente vector interválico (VI: 010101): un tono, una tercera mayor y un tritono. Por otra parte, resulta igualmente significativo el pedal rítmico introducido por los tímpani I y II, y *bass drum*, con superposición de semicorcheas y tresillo de corcheas. Y por último, las pausas o los silencios generales que interrumpen el discurso con uso de calderón, tres componentes que, dentro del contexto patriótico de la obra, devienen en sonidos de dianas y «tambores de guerra» como referencia icónica.

Estos tres elementos matrices concentran en un mínimo de expresión el contenido épico y dramático de la pieza, mucho antes del momento distante en que la voz solista efectúa su aparición (c. 29). Su curso progresivo de densificación y desarrollo traza, desde un inicio, el realce climático de la obra. Véase en este orden el aumento que marca en su instrumentación la sección de percusión de tres a cuatro componentes, así como la duplicación de su figuración rítmica que va de la superposición de tresillos de corcheas y cuatro semicorcheas a seis contra cuatro y dos (ejemplo 99).

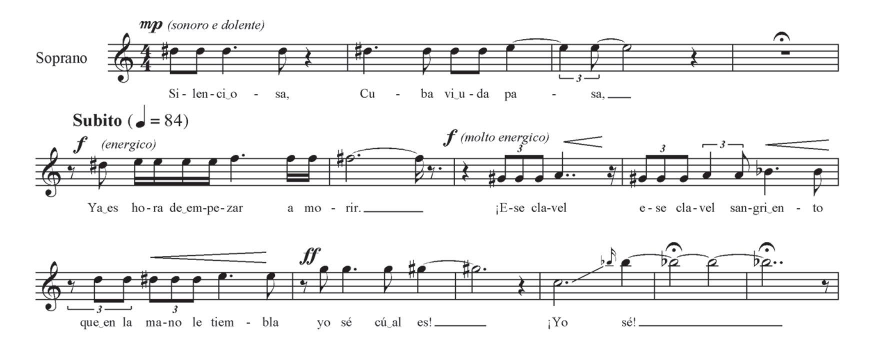
[20] Poema «Dos patrias», *Flores del destierro* (1885-1895), José Martí, versión libre de Louis Aguirre para su obra homónima de 1996.



Ejemplo 99. Sección de Introducción, *Dos patrias*, cc. 11-14.

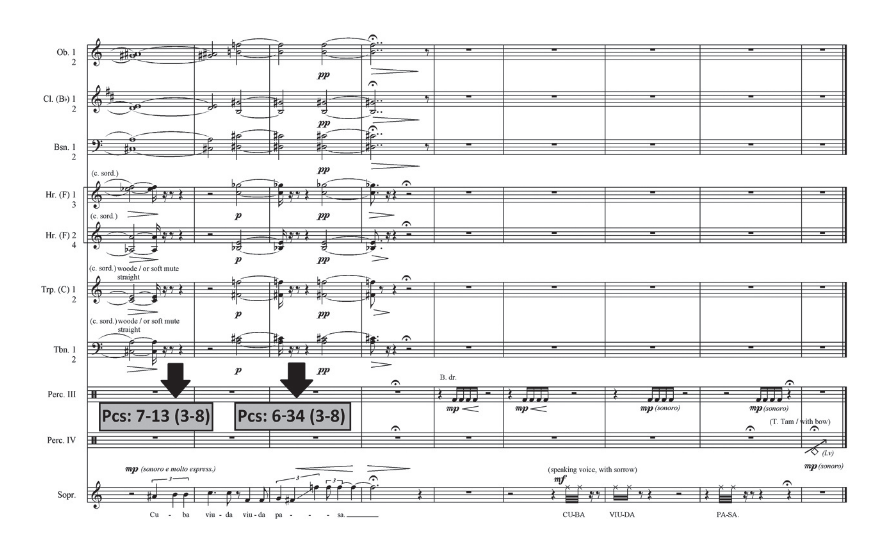
Por otra parte, obsérvese en este mismo fragmento que si bien el componente armónico de trombones y tuba permanece en su estado inicial, de él deriva la irrupción dramática de dos clústers verticales de amplia extensión de registro y timbre. Uno de ellos, el representado por las cuerdas de la orquesta, se identifica con el PCS: 7-7 (0,1,2,3,6,7,8) (VI: 532353) y el efecto tímbrico de trémolo en *sul ponticello*; el otro, los vientos madera, con el PCS: 5-4 (0,1,2,3,6) (VI: 322111) y el efecto tímbrico de *frullato*. Por último, adviértase la indicación de cambio agógico súbito a corchea igual a 80 que plantea el compositor en su ascenso progresivo de la tensión climática de la obra. Este recurso emerge antecedido de una indicación inicial de corchea igual a 60 y sucedido en compases posteriores por una de corchea igual a 104.

En su resultante sonora, estos tres componentes anticipan el carácter trágico que encarna la línea de soprano solista, definida por sus dibujos melódicos de cromatismo ascendente y su empleo de *glissandi* expresivos en momentos de tensión. El tratamiento de estos recursos puede advertirse con facilidad en el clímax de la obra. En este espacio de tiempo la voz solista marca su mayor ascenso cromático para aludir, desde el recurso retórico de la anábasis, el carácter trascendente y abatido que impone el texto del poema. Este fragmento vocal se presenta cuando los bloques sonoros de las cuerdas y los vientos despliegan, a modo de clúster, un nuevo conjunto de sonidos, PCS: 7-1 (0,1,2,3,4,5,6), derivado del PCS generador de la obra (3-8) (ejemplo 100).



Ejemplo 100. Línea de soprano solista, *Dos patrias*, cc. 74-87.

Otro de los momentos culminantes de esta obra es el que refiere a sus últimos compases (ejemplo 101). El tono doliente e introspectivo que este instante expone responde, en muchos sentidos, a su reducción drástica de la masa sonora y orquestal. Una vez presentados los últimos clúster en las cuerdas de viento madera y metal, PCS: 7-13 (0,1,2,4,5,6,8) / 6-34 (0,1,3,5,7,9), ambos derivados del PCS: 3-8), Aguirre vuelve a centrar el máximo de tensión en tres únicos elementos expresivos: el icono recurrente de los tambores, esta vez limitado al toque discontinuo de un solo instrumento; los motivos que la voz solista declama, «con dolor», para subrayar el sentido último del texto; y, finalmente, el efecto tímbrico de color metálico e hiriente que produce el percusionista al frotar un arco de contrabajo en la superficie del gong, este último recurso devenido simbólicamente en efecto descriptivo del pesimismo y el desasosiego que encierran los versos martianos en la imagen poética de la noche.



Ejemplo 101. Sección final, *Dos patrias*, cc. 111-119.

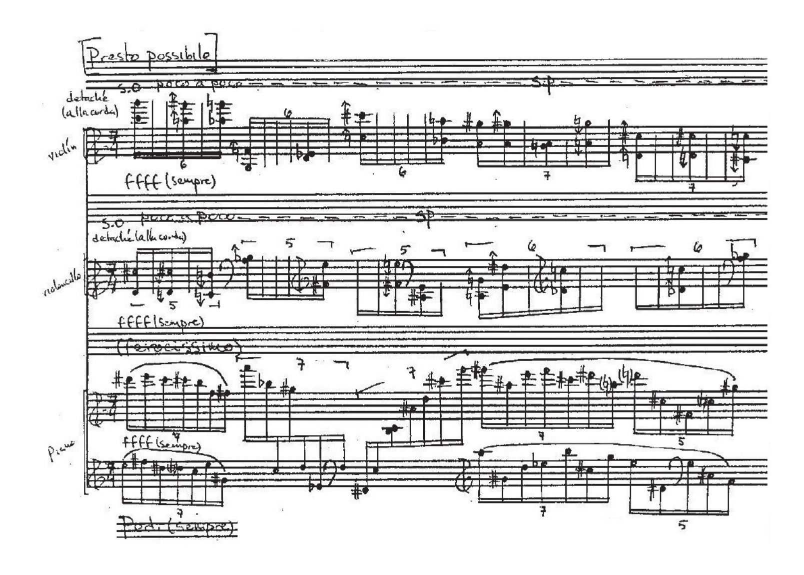
El tono ambivalente de tensión y desaliento con que cierra esta obra «patriótica» de juventud es considerable, más bien parece expresar el sentir de una época y una nueva generación: la de los años difíciles de la década de los noventa en Cuba, y la de los jóvenes crecidos al amparo de una político-social en crisis. Su estreno tuvo lugar en el marco del Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey (1996) y contó con una segunda presentación en el epicentro cultural habanero, Teatro Amadeo Roldán, en interpretación de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba y la joven soprano Bárbara Llanes, bajo la dirección del propio compositor.

7.2.3. *Ebbó* (1998) y *Olokun* (2001)

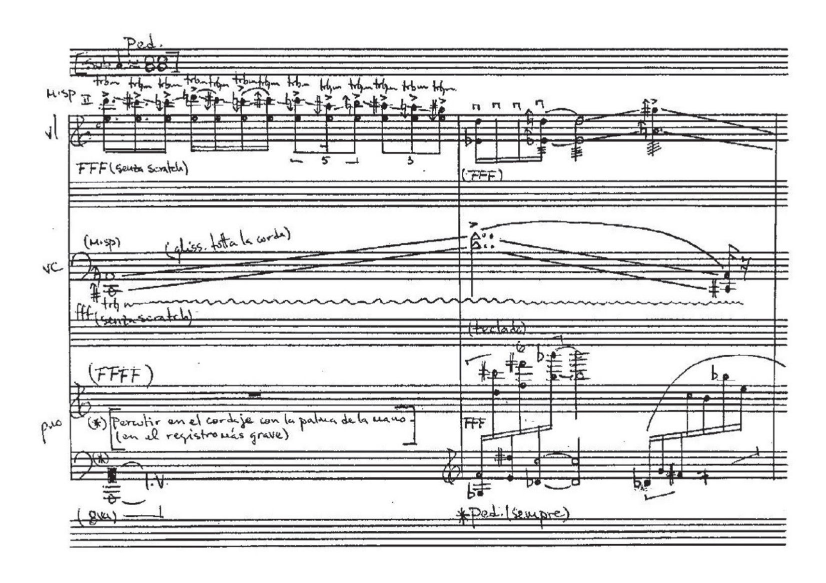
En esta línea de producción lírica camagüeyana vale destacar como una de las realizaciones más significativas de Aguirre la ópera-oratorio de cámara *Ebbó*, a la que si bien no se dedica un espacio de análisis preferencial en el marco de esta investigación, debido a su estudio pormenorizado en publicaciones anteriores del autor del presente trabajo (2008: 3-24), sí resulta necesario subrayar al menos su impacto en la creación futura del compositor. *Ebbó* representa, entre otras cosas, el punto de inicio de una estética musical afrocubana sin precedentes dentro y fuera de la isla caribeña. En la trayectoria curricular del compositor, constituye la puerta de acceso de su obra creativa al viejo continente, donde se estrenó el 17 de enero de 1999

en el Brotfabrik Theater de la ciudad de Bonn, Alemania, y desde el punto de vista compositivo, el preámbulo de una búsqueda incansable de nuevas técnicas y sonoridades tímbricas, recursos microtonales y formas complejas de expresión, rasgos decisivos que pasan a formar parte del discurso de sus últimas obras en la Isla como: el dúo para flauta y clarinete *Yalodde* (2000) y su segundo trío clásico *Olokun*.

Esta última obra, escrita en Camagüey (2001) y estrenada en Alicante por el trío Arbós (2003), trasciende en su catálogo por constituir, más que un preámbulo, la *première* de su actual estética desmesurada y explosiva. En *Olokun* prevalecen los ritmos rápidos y estratificados, la microtonalidad, las rugosidades tímbricas de evocación electrónica, y los gestos feroces de ritualidad y trance; todo ello valiéndose de una grafía rudimentaria, desconocedora aún de las aportaciones sustanciales de Xenakis, Lachenmann o Ferneyhough, por mencionar solo tres de los compositores más influyentes de la contemporaneidad musical. El discurso de artificios tímbricos, técnicas extendidas y texturas complejas que caracteriza este segundo trío clásico evidencia las ambiciones que impulsan la escritura del compositor, más allá del aislamiento provinciano e insular de su natal Camagüey. Golpes y rasgados en el cordaje del piano, trinos microtonales, *glissandi* extremos, *molto sul ponticello*, *molto scratch*, *col legno* o *pizzicati* bartokiano son algunos de los recursos amalgamados por Aguirre en esta etapa temprana, junto a una estratificación rítmica compleja, en la que se superponen y yuxtaponen figuras de quintillos, seisillos y setecillos (ejemplo 102 a y b).



a) Cinco primeros tiempos, c. 1.



b) cc. 40-41.
Ejemplo 102. Superposición rítmica, *Olokun.*

7.3. Período danés

El discurso de Aguirre afianza su avance más radical al insertarse en el medio cultural europeo, su actual contexto de acogida. A lo largo de estos once años de trabajo (2002-2013), nueve de ellos en Dinamarca, su catálogo logra triplicar con creces el número de obras de hasta entonces. Si se confronta gráficamente el corpus de realización de una y otra etapa creativa (Cuba/Dinamarca) podrá advertirse con objetividad su contraste axiomático (gráfico 18). Véase, a este respecto, el volumen diferencial de obras que marca el paso de 26 a 86 realizaciones musicales entre ambos períodos.

En esta segunda etapa vuelven a prevalecer las obras para instrumento a solo y a dúo, aunque con diferencias notables en su cuantía y relación instrumental. Vale destacar en este sentido obras como: *Eshu-Elegguá*, para clavicémbalo solo amplificado; *Oggún* (2004/rev. 2005), réquiem para órgano solo; o el dúo de percusión *Yalodde III* (2008), para tambor batá y mridangam. En contraposición a su etapa anterior, en esta afloran las obras concebidas para voz solista y conjuntos instrumentales de cámara, con nueve realizaciones que incluyen, entre otras: *Yansá* (liturgia yoruba, 2004/rev. 2010), para soprano solista amplificada, saxofón tenor, tres flautas dulces (soprano, alto y tenor) y clavicémbalo; y Butterfly's (2006/rev. 2009), para mezzosoprano

solista, flauta (incluido *piccolo* y flauta alto sola), mandolina, guitarra y arpa. Además de las obras de cámara propiamente dichas, con un total de seis composiciones, a las que se suman otros cinco tríos y dos cuartetos de cuerdas amplificados: *Elegbara* (oru a Eshu, 2007/2009) y *Ochosi*. Por último, no puede dejar de mencionarse en el volumen de realizaciones de este segundo período el grupo relevante de obras para instrumentos de percusión, entre las que figuran cuatro sextetos, escritos entre 2006 y 2008, y su concierto para percusión solista y ensamble *Añá* (liturgia de la transmutación).

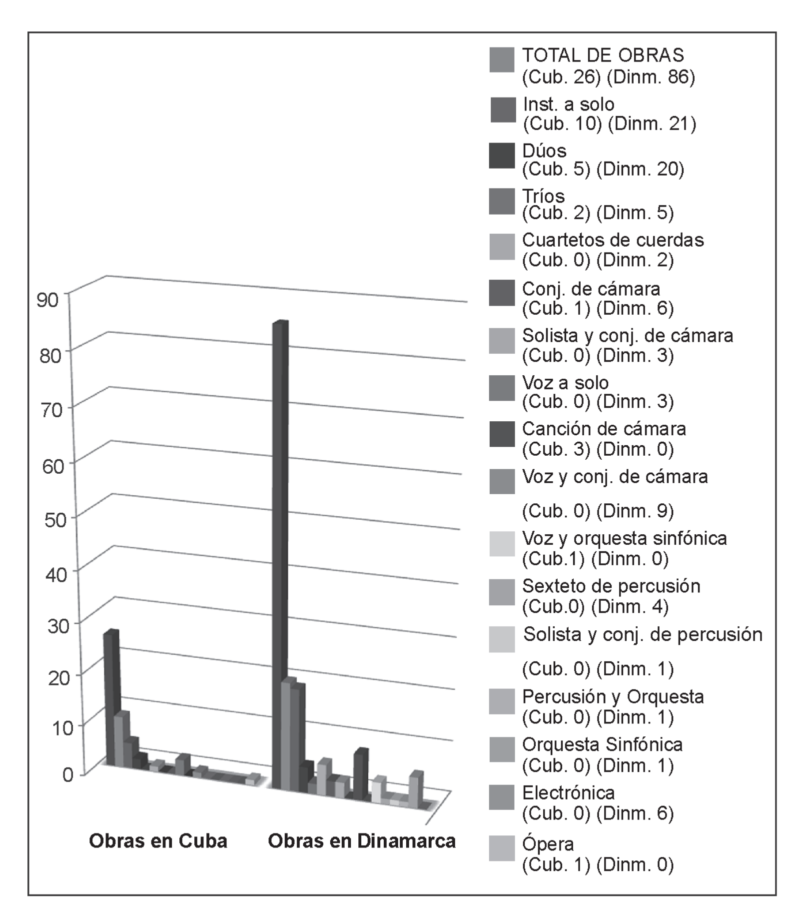


Gráfico 18. Obras del catálogo de L. Aguirre compuestas en Cuba (1987 a 2001) y Dinamarca (2002-2013).

7.3.1. *Eshu-Elegguá* (2003)

El título de *Eshu-Elegguá*,[21] obra para clavicémbalo solo amplificado, refiere explícitamente a una de las deidades más veneradas del panteón yoruba afrocubano: «Eshu simboliza las Contradicciones, el Crecimiento Perpetuo, lo Desconocido, la Complementariedad de los Opuestos, la Comunicación, el Movimiento: la Vida. De ahí su epíteto más definidor: Elégbára, Dueño-de-la-Fuerza-Vital-y-la-Palabra» (Martínez Furé, 2007: 12).

El universo simbólico que define a este oricha del grupo de los guerreros, junto con Ochosi y Oggún, es sumamente extenso y trascendental. A él se atribuye el poder de comunicar a los seres humanos con los dioses, así como el de abrir y cerrar los caminos, el porvenir. Su invocación antecede todo tipo de ritual en la santería afrocubana. Como afirma Argeliers León: «*Elebwa* queda en posesión de todos los accidentes de la vida –además de la *consulta* que se le hace al iniciarse el día, ninguna empresa puede realizarse si no está amparada por su decisión– y se proyecta sobre la vida futura, la cual puede prever; porque también conoce el *destino* de sus *hijos*, donde los caminos, las encrucijadas y las puertas simbolizan el paso del hombre para sus luchas» (León, 2001: 138).

Asimismo, dentro de la compleja cosmovisión de la santería cubana, donde cada deidad representa un universo equilibrado de singulares avatares y contradicciones, hay que destacar que:

> «Eshu es un Eleggua dispuesto a no hacer más que daño». «El que asesina por las espaldas». «Vive en lo oscuro; ha de tener siempre un cuchillo». Pero… «Eshu, son todos los veintiún Elegguas; Eshu Oku Boro, el de la vida y la muerte, Eshu Aláyiki («el más tragón») «el de lo inesperado», Eshu Latieyé, «el que vence de todos modos», Eshu Bí, «el rey de las maldades». Es uno y veintiuno, el mismo Eleggua andando por caminos distintos (Cabrera, 2000: 95).

El *Eshu-Elegguá* de Aguirre es, asimismo, una obra iniciática imprescindible para encauzar cualquier estudio o acercamiento sobre su actual discurso. En ella confluyen detalles diversos de su formación académica occidental, el universo mágico religioso afrocubano y la tradición musical carnática. La alianza de estos componentes heterogéneos

[21] Audición disponible en Soundcloud <https://soundcloud.com/louis-aguirre> y sitio web del compositor <http://louisaguirre.wix.com/louis-aguirre#!__site/music>. Última consulta: 29/9/2015.

hace de su discurso un híbrido en el que las distancias culturales se acortan en beneficio de una mayor cohesión y complejidad.

Detrás de su flexible forma ternaria rexpositiva (A-B-A'), aparentemente tradicional en su efecto de organización, la obra comprende diseños estructurales carnáticos de complejo acceso y elaboración. Gracias a los intercambios verbales y la documentación facilitada por el compositor, se ha podido comprobar que el *korvai* es la referencia estructural india adoptada como punto de partida de la primera sección de la obra, mientras la segunda se vincula con la tradicional estructura *mohara*. La concepción rigurosa de estas estructuras o formas compositivas hindúes se debe en buena medida a su relación ancestral con el pensamiento matemático veda. De ahí el cálculo que cada una de sus secciones internas requiere en correspondencia proporcional con su disposición general. Dentro de este orden tradicional en el cual, paradójicamente, fluye un discurso con alto sentido de la improvisación, sorprende la idea de que cada detalle responda a un plan minuciosamente premeditado.

Aguirre se apropia de estos diseños estructurales indios en correspondencia con sus necesidades creativas, su ascendencia cultural y su concepción compleja del discurso sonoro. La forma tradicional del *korvai* discurre en su propuesta en diálogo permanente con la tradición y la modernidad, los cruces culturales y la innovación. En sus cálculos proporcionales en torno al diseño interno de la primera sección (A) de *Eshu-Elegguá* el compositor toma como referencia el número 21, símbolo numérico que en la cosmogonía afrocubana representa, precisamente, el número de caminos o advocaciones con el que se identifica al oricha Elegguá, así como el número de caracoles o *cauris* con los que se descifra su sistema adivinatorio del *diloggún*.

Esta numerología cabalística sirve a Aguirre para abordar los cálculos del sistema de *talas*[22] que determina el número de tiempos o pulsaciones métricas de cada una de las estructuras y ciclos que conforman el *korvai*. De esta forma, siguiendo los cálculos tradicionales de la música carnática, el *tala* escogido (*tala* de 21 tiempos) determina los siguientes valores métricos y de subdivisión (*matras*[23]) para cada una de sus secciones:

[22] El tala refiere a la organización métrica de la música carnática, semejante al concepto de compás de la música occidental. Puede ser entendido como el patrón o pulso métrico fijo sobre el que se idean y ejecutan las piezas musicales.

[23] Los *matras* representan las pequeñas unidades de subdivisión de tiempo, generalmente posibles de asociar a la figura de semicorchea. Dentro de la música carnática la subdivisión del tiempo en mínimas unidades iguales *(matras)* responde a diferentes tipos de *gati* o subdivisión (3, 4, 5, 7, 9, etc.). En dependencia de ello, adopta las definiciones siguientes: *tisra* (subdivisión en tres *matras*), *chatustra*

a: 48 matras (12 tiempos)
b: 44 matras (11 tiempos)
c: 11 matras (2 tiempos y 3 matras)
Silencio: 3 matras.

Sin embargo, al contrastar el modelo tradicional resultante con la idea desarrollada por el compositor, pueden advertirse claramente sus puntos de encuentro y diversificación (esquema 20).

Korvai (Tala 21)		
Forma Tradicional		Forma de Aguirre
1	$a^{48}\ b^{44}\ a\ c^{11}{}_{(\text{silencio})}^{3}\ c_{(s)}^{3}$	$a^{48}\ b^{44}\ a^{48}$ ▼ (trémolo) $c^{11}{}_{(s)}^{3}\ c^{11}{}_{(s)}^{3}$ Tirmana^{36}
2	$a\ b\ a\ c_{(s)}\ c_{(s)}$	$a^{48}\ b^{32}$ ▼ $a^{56}\ c^{11}{}_{(s)}^{3}\ c^{11}{}_{(s)}^{3}$ Tirmana^{36}
3	$a\ b\ a\ c_{(s)}$	$a^{48}\ b^{36}\ a^{36\blacktriangledown 12}\ c^{20}$
4	$a\ c_{(s)}\ a$	Tirmana^{36} $c^{4}\ a^{8}$
5	$cc_{(s)}\ cc_{(s)}\ cc_{(s)}$	$cc^{16}{}_{(s)}^{1/2}\ cc^{19.1/2}{}_{(s)}^{3}\ c^{9}\ a^{4}$ Coda: var. c^{124}

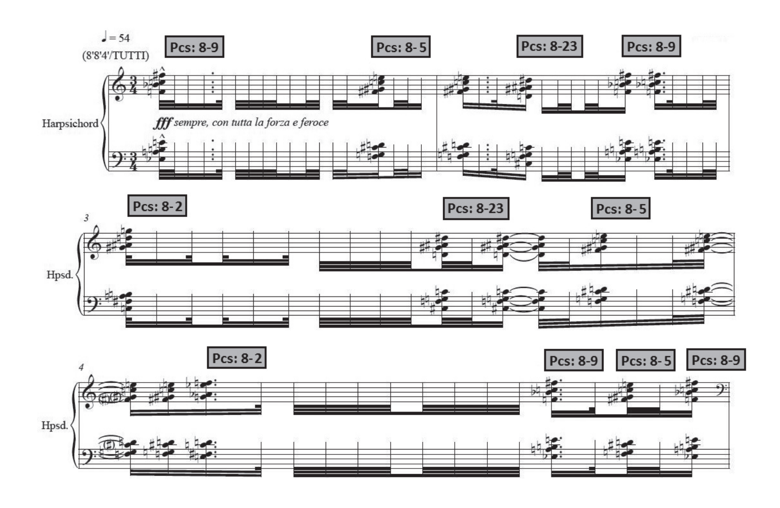
Esquema 20. Relación comparativa entre la forma tradicional carnática de *korvai* y la desarrollada por Louis Aguirre en la primera sección (A) de *Eshu-Elegguá*.

Aguirre reviste su propuesta con una articulación de gestos contrastantes que, en muchos sentidos, evidencian la ascendencia cultural de su discurso compositivo, si bien no deja de mantener como guía los cinco ciclos estándares de esta forma tradicional y sus relaciones estructurales internas. La variabilidad de *matras* a la que están sujetas sus diferentes secciones, en detrimento de la estabilidad a la que responde la forma tradicional india, es uno de los comportamientos que evidencian la naturaleza de su discurso en esta obra. Téngase en cuenta, en este mismo sentido, la presencia de pequeños componentes interruptores (▼) que parecen subvertir el curso cimbreante de la música hindú, en busca de órdenes afines con una concepción más segmentada y multidireccional. Así mismo, adviértase el uso que propone el compositor del recurso técnico del *tirmana* para acentuar los cambios entre los diferentes ciclos de la estructura, aprovechando,

(cuatro *matras*), *khanda* (cinco *matras*), *misra* (siete *matras*) y *sankirna* (nueve *matras*). Una de sus características principales refiere a su ductilidad y cambio de velocidad, cuya base responde a la multiplicación de su subdivisión básica por los múltiplos dos, tres y cuatro. A través de este recurso puede verse, por ejemplo, que un *gati chatusra* de cuatro *matras* se identifica en su segunda y tercera velocidad por poseer dieciséis y veinticuatro *matras*, respectivamente.

de esta forma, el sentido conclusivo que brinda dicha técnica carnática al disminuir gradualmente el número de *matras* (7, 5, 4 y 3).

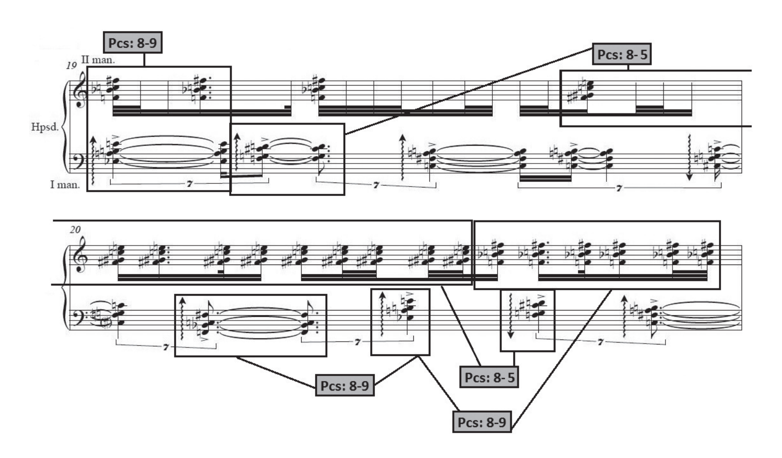
Otro de los recursos que destacan dentro de esta particular disposición es el que refiere al sentido de variación continua al que están sujetos los componentes temáticos de la obra. «A diferencia de la música de procedencia africana, en la música carnática las repeticiones dan lugar a nuevas variaciones que enriquecen y garantizan el grado de complejidad del discurso musical», afirma Aguirre (2014b). Partiendo de esta premisa, tómese como referencia el tratamiento desarrollado en algunas de las presentaciones del material temático de la sección (a). En su exposición inicial (ejemplo 103) este tema se define, entre otros aspectos, por su componente rítmico sobre subdivisión de cuatro semicorcheas (*gati chatustra*). Además de su organización armónica sobre los *pitch class sets* generadores de la obra: 8-9 (0,1,2,3,6,7,8,9) (VI: 644464) y 8-5 (0,1,2,3,4,6,7,8) (VI: 654553), principalmente. Sobre este último aspecto, téngase en cuenta el tipo de estructuración que define los diferentes acordes empleados. Otra vez vuelven a ser las cuartas y las quintas justas, aumentadas y disminuidas los componentes determinantes del color armónico del discurso sonoro del compositor.



Ejemplo 103. Material temático, sección a del *korvai, Eshu-Elegguá*, cc. 1-4.

La segunda presentación de este material temático, coincidente con la segunda (a) del primer ciclo del *korvai*, revela cambios llamativos en su variación (ejemplo 104). En esta oportunidad los componentes armónicos y diseños rítmicos de la mano derecha permanecen como recursos estables de identidad. Sin embargo, la mano izquierda introduce como elemento contrastante un *gati misra* que no solo provoca la contraposición polirrítmica de cuatro subdivisiones de semicorcheas

contra siete *(chatustra-misra)*; sino el desfase horizontal de algunos de los componentes que estructuran los *pitch class sets* característicos de esta sección. La inclusión de este material que disocia responde al material identificativo del último componente del primer ciclo del *korvai* (*tirmana*), que a partir de este momento compartirá de forma simultánea los elementos distintivos de la sección (a).



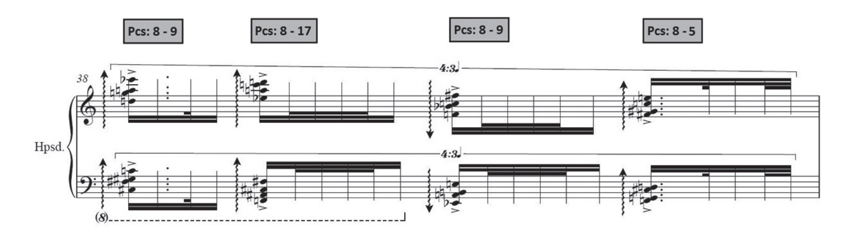
Ejemplo 104. Primera variación del material temático de la sección a del *korvai*, *Eshu-Elegguá*, cc. 19-20.

Correspondiendo con el tercer ciclo del *korvai*, la segunda y tercera variación a la que queda sujeta el material de la sección (a) responde a una de las técnicas esenciales de la música carnática: el *nadai bedham*. Según Aguirre:

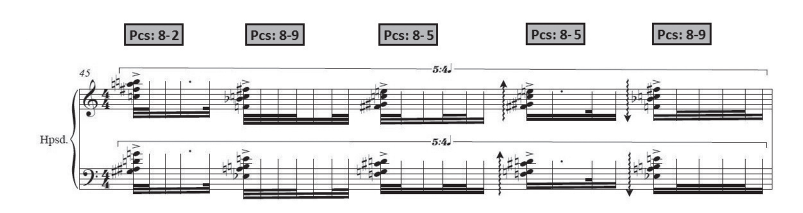
> Esta técnica, que en támil significa cálculo total, es una forma de agrupar irregularmente elementos rítmicos, refiriéndose a lo que no se ejecuta en el pulso establecido. *Nadai* es un *gati* superimpuesto sobre una relación *gati-jathi* preestablecida (recuerda que el *gati* no es más que la subdivisión de la unidad de tiempo en 3, 4, 5, 7, etc.; mientras el *jathi* refiere a los acentos sistemáticos que se realizan en un *gati*). Los nuevos acentos creados bajo esta técnica se convierten así en el nuevo pulso superimpuesto al pulso original. Es una de las técnicas más complejas e interesantes de la música carnática (ídem).

Como se aprecia en el ejemplo 105 a y b, la subdivisión original en *chatusra* permanece como rasgo identificativo de la sección (a), junto a los conjuntos de sonidos que estructuran los *pitch class set* 8-9 y 8-5, fundamentalmente. Lo significativo en estas nuevas variaciones es

que la métrica interna se expande de tres a cuatro y cinco pulsos en provecho de una nueva densidad sonora, al tiempo que provoca mayor compresión y vivacidad a sus componentes rítmicos representativos. Los pulsos y acentos métricos se funden aquí en un ámbito de tiempo complejo de ambivalente relatividad y fijeza.



a) Fragmento de segunda variación del material temático de la sección a del *korvai*, cc. 38.



b) Fragmento de tercera variación del material temático de la sección a del *korvai*, cc. 45.
Ejemplo 105. *Eshu-Elegguá.*

Por otra parte, la forma *mohara* desarrollada por el compositor en la segunda sección de la pieza no hace más que confirmar el planteamiento de diversificación antes referido, lo que llama poderosamente la atención, si se tiene en cuenta la complejidad intrínseca del tipo de modelo tradicional carnático asumido en este caso por Aguirre: un *mohara* con *gati* o subdivisión mixta. Como se aprecia (esquema 21), en esta oportunidad los seis ciclos que conforman el patrón modélico de doce tiempos se dividen en dos mitades iguales (6 y 6). La primera de ellas se identifica con el *gati tisra* en segunda velocidad, es decir, por la subdivisión en seisillos o seis *matras* de cada uno de sus seis tiempos; mientras la segunda, lo hace con el *gati khanda*, subdivisión en quintillo de sus seis tiempos correspondientes. De manera que la primera mitad de cada ciclo contiene 36 *matras*, y la segunda, 30.

Aguirre imprime su sello a este modelo tradicional con interrupciones discontinuas de un tercer *gati*, en este caso un *misra* en segunda velocidad (catorce fusas –siete matras–). A ello une la superposición de los *gatis tisra* y *khanda* como recurso de cohesión y variabilidad del

discurso, así como las permutaciones de estructuras rítmicas que este tipo de *mohara* mixto propicia entre los diversos elementos temáticos identificados con uno u otro *gati*. Véase, igualmente (esquema 22), el tratamiento asimétrico que muestra la mayor parte de los ciclos que integran esta forma, los cuales rompen el equilibrio tradicional de seis tiempos que fija el tala de 12 seleccionado por el compositor previamente. Por último, téngase en cuenta el componente introductorio de 31 tiempos con el que el compositor inicia la sección central de su obra, en contraste absoluto con el principio formal de referencia.

Mohara con **gati mixto** (Tala 12) Forma tradicional		
	Tisra (6/6 = 36)	Khanda (6/5 = 30)
1	**a**	**b**
2	**c**	**d**
3	**a**	**b**
4	**c**	**d** 1ª parte y **a** 1ª parte en Khanda
5	**a** 2ª parte	**c** en Khanda/Tisra y **d** 2ª parte
6	**Muktay** (Final)	**Muktay** (Final)

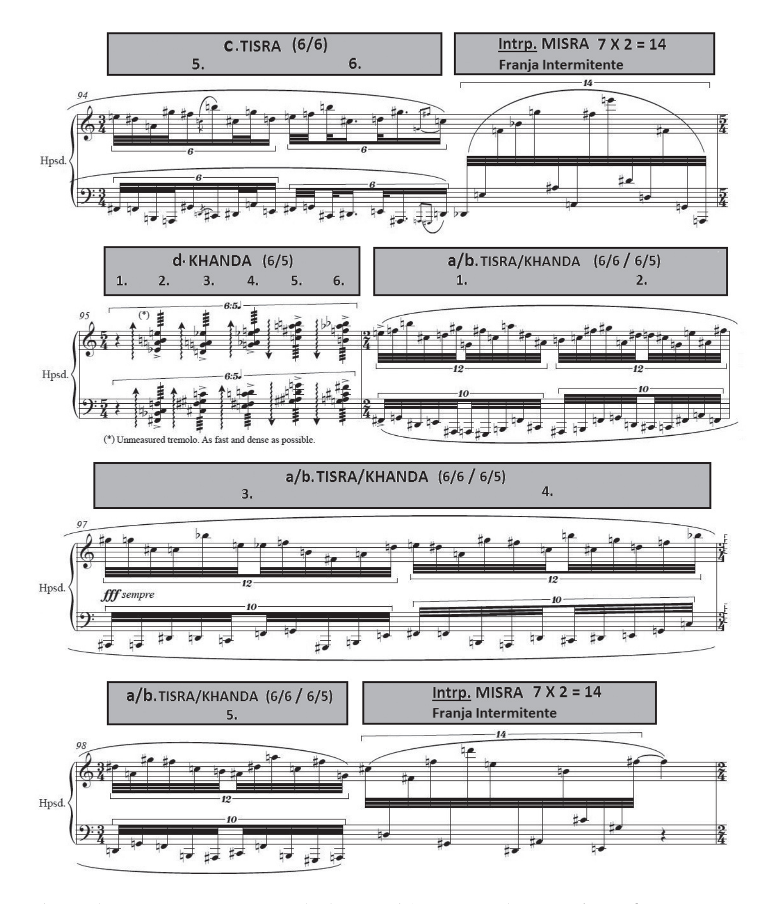
Esquema 21. Diseño tradicional carnático de un *mohara* con *gati* mixto.

Mohara con **gati mixto** (Tala 12) Forma propuesta por Aguirre		
	Tisra (6/6 = 36)	Khanda (6/5 = 30)
	Introducción[31]	
1	**a** 1. 2. 3. ▼ (Misra 2ª velocidad) 4. 5. 6. ▼	**b** 1. ▼ 2. 3. 4. 5. 6. 7. **a**
2	**c** 1. 2. 3. ▼ 4. 5. 6. ▼	**d** 1. 2. 3. 4. 5. 6.
3	**a/b** 1. 2. 3. 4. 5. ▼	**a/b** 1. 2. 3. ▼ ▼ **b** 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
4	**a** 1. 2. 3.	**c** 1. 2. 3. 4. ▼
5	**a** 1 (b Khanda). 2.	**a/b** 1. 2 **c** 1. 2. **a** 1. **c** 1. **a** 1. **a** 1.
6	**Muktay** (Final) 1. 2. 3(▼). 4. 5. 6.	**Muktay** (Final) 1. 2. 3. 4. 5. 6 (▼).

Esquema 22. Forma de *mohara* con *gati* mixto, sección central, *Eshu-Elegguá*.

El fragmento del ejemplo 106, que abarca desde los componentes finales de la primera mitad del ciclo segundo (es decir, *tisra*: 2C: 5. 6. ▼) hasta la primera mitad del tercero (*tisra*: 3a/b: 1. 2. 3. 4. 5. ▼), muestra dos de los comportamientos descritos anteriormente. Por una parte, puede reconocerse con facilidad la superposición polirrítmica de los componentes motívicos a y b en sus respectivos *gati tisra* y *khanda*

(cc. 96, 97 y primera mitad del 98). Por otra, la presencia periódica del motivo interruptor que aquí emerge, a modo de «franja o espacio de acción intermitente»,[24] según Orozco, en su característica articulación rítmica de *gati misra* segunda velocidad (parte final de los cc. 94 y 98).



Ejemplo 106. Fragmento de la sección central, B, *Eshu-Elegguá*, cc. 94-98.

En su resultado sonoro general la obra es exponente de un discurso de potencial rítmico y tímbrico desmesurado, cuya complejidad de escritura «afro-occidental-carnática» evidencia la búsqueda de nuevos códigos compositivos. Al ser un medio escasamente abordado como instrumento solista en el ámbito de la composición cubana,[25] la par-

[24] Véase capítulo 5, p. 235, del presente libro.

[25] *Sonata* (1942) y *Sonatina hispánica* (1957), de Harold Gramatges, son las creaciones a citar como antecedentes de obras ideadas para el clavicémbalo solo en el ámbito compositivo cubano. Sin embargo, a diferencia de la obra de Aguirre, las de su maestro no requieren el uso exclusivo de este instrumento

ticular proyección que el clavicémbalo adopta en esta obra sobreviene en imagen y expresión de un concepto sonoro afrocubano tajante, una noción en la que el sentido rítmico-melódico de este instrumento barroco de cuerdas pulsadas deforma su color tradicional en fuerza telúrica y dionisíaca, tambor yoruba, ritual e invocación.

La distancia semántica que esta obra marca entre una y otra condición sígnica (significante/significado), en tanto «permutación», «proliferación» y «condensación» de recursos culturales diversos en torno a un ámbito conceptual de referencia (el afrocubano de *Eshu-Elegguá*), advierte sobre la compleja concepción del compositor. Su propuesta bien pudiera entenderse desde las teorías de Severo Sarduy (1937-1993) sobre los mecanismos del arte neobarroco latinoamericano del siglo XX, y no solo como mecanismos («artificios») de un arte desmesurado y abigarrado –que también–, sino como mecanismo de lectura y reinvención de un arte moderno abierto y heterogéneo: «reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está "apaciblemente" cerrado sobre sí mismo» (Sarduy, 2011: 35).

La conceptualización afrocubana que Aguirre trama de *Eshu--Elegguá* en adelante fractura los tópicos recalcados una y otra vez desde los aportes fundacionales de Roldán y Caturla, durante las décadas de 1920 y 1930. Más que patrones rítmicos, timbres y efectos endémicos de ese afrocubanismo «clásico» o revisitado, el compositor persigue ofrecer un discurso en extrema apertura de recodificación y vigor expresivo, búsqueda diferenciadora de una perspectiva que, de cierta manera, converge de forma instintiva con la visión sarduyana del «tratamiento barroco» de América Latina:

> [...] la figuración, la frase clásica, transmiten una información por el rodeo más simple: sintaxis «recta», disposición jerárquica de los personajes, y escenografía de sus gestos destinada a extraer sin «efectos sonoros» *[bruitage]* lo esencial de la *istoria*, el sentido de la parábola; el espectáculo del barroco, por el contrario, aplaza, difiere al máximo la comunicación del sentido mediante el dispositivo de su puesta en escena, mediante la multiplicidad de sus lecturas, y revela, más que un carácter fijo y unívoco, espejeos, una ambigüedad (Sarduy, 1981, citado en Malcuzynski, 1994: 138, énfasis del autor).

---

para su interpretación. Gramatges amplía sus posibilidades al uso del piano, y garantiza de esta forma una inserción más viable de sus obras en el medio musical e instrumental de la Isla.

La lectura afrocubanista de Aguirre no aplaza precisamente el impacto incisivo y directo de su mensaje artístico, aunque sí su expresión más tradicional. La hechura abigarrada, barroca, de su discurso instrumental comprende artificios de sonoridades más rudas y saturadas, no exentas, sin embargo, de un lirismo y un refinamiento recóndito. Su barroquismo radica en la voluptuosidad, la condensación sincrónica de imágenes y significantes que buscan revelar, desde una visión intercultural, la sinergia de un mundo ritual primigenio e inescrutable. Y es que para Aguirre (2013b): «la verdadera música contemporánea no se puede permitir el lujo de caer por debajo de cierto grado de complejidad».

En la propuesta neoafrocubana del compositor camagüeyano, la complejidad deviene en valor estético y semántico, cuyas bases entroncan sobremanera con las del movimiento musical definido como «nueva complejidad».[26] Son las directrices estético-musicales reconocidas por Aguirre como referentes de este movimiento musical, característico de la «segunda modernidad» (Ulrich Beck),[27] las que se ajustan a su propio discurso:

> La escuela estocástica de Xenakis que apunta a complejas masas musicales. El espectralismo de Grisey, Murail, etc., que usa complejos espectros sonoros. La música concreta instrumental de Lachenmann con su amplio espectro de sonidos expandidos desde lo convencional hasta lo más anticonvencional, pero que NO son derivados del mundo circundante, sino del cuerpo sonoro del instrumental clásico. También su discípulo Pierluigi Billone, quien ha expandido hasta límites insospechados los presupuestos lachemannianos. *Live electronic music* a la manera de Nono. El complexismo y su radical discurso súper polifónico derivado de Ferneyhough y la *new complexity* inglesa. La saturación sonora,

[26] La Nueva Complejidad surge en la escena musical de vanguardia europea en la década de los años ochenta, como reacción a la llamada «Nueva Simplicidad». El término que define esta tendencia compositiva se debe en gran medida a compositores y musicólogos como Nigel Osborne, Harry Halbreich y Richard Toop. Este último autor del texto: «Four facets of *The New Complexity*» *(Contact, a journal of contemporary music)*, 1988. Entre sus representantes destaca como figura central el inglés Brian Ferneyhough, a quien suele considerarse como «el padre de la nueva complejidad».

[27] El término de «Segunda Modernidad» sale por vez primera a la escena teórica contemporánea de la mano del sociólogo alemán Ulrich Beck, al publicar en la década de 1980 su obra *La sociedad del riesgo*. Véase de este autor: *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002 o *La sociedad del riesgo global*, Madrid, Siglo Veintiuno, 2006.

nueva tendencia estética de procedencia francesa, con representantes como: Franck Bedrossian, Raphael Cendo y Yann Robin (ídem).

7.3.2. *Ochosi* (2010)[28]

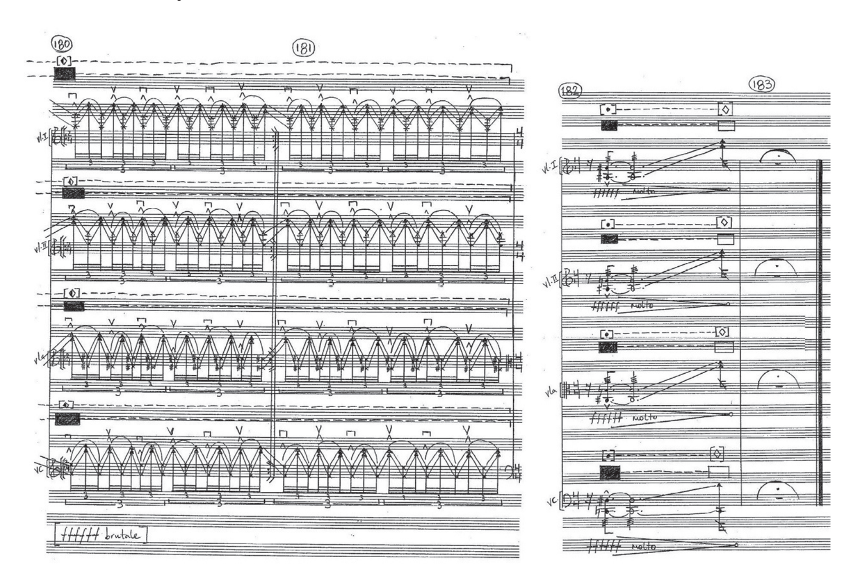
Es desde el posicionamiento complejo y sobrecargado antes referido que Aguirre aborda el discurso neoafrocubano de su cuarteto de cuerdas *Ochosi*, obra compuesta para el reconocido cuarteto Arditti y estrenado en el prestigioso Curso Internacional de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt, Alemania (2010). Sin duda, un hecho inédito que para la historia musical cubana y la trayectoria septuagenaria de estos encuentros académicos europeos.

La riqueza de recursos compositivos que esta obra de cámara expone, así como su exigente nivel interpretativo facilitan al autor plasmar en sonido su concepción afrocubana ambiciosa. En primera instancia, resalta el uso de amplificación electrónica indicada por el compositor para su *performance*, lo que abre un mayor campo de posibilidades expresivas, tanto para los pasajes de sonoridad extrema como para aquellos casi inaudibles que evocan un alto sentido de introspección e inmaterialidad; y en segunda, el uso de una escritura gráfica e instrumental de precisión rigurosa que apela a una ejecución ambivalente por parte del intérprete, entre máximo control e inevitable nivel de indeterminación.

Tómese como referencia de lo antes expuesto el ejemplo 107, clímax del cuarteto de Aguirre. El matiz y carácter *ffffff (brutale)*, al que responde este instante de textura unitaria, encierra, entre otras indicaciones específicas, el uso del arco en extremo *sul ponticello*, *al tallone* y *marcato*, así como detalles precisos de la dirección de los arcos. Junto a esto, el uso de una presión extremadamente fuerte del arco sobre las cuerdas *(scratch)*, y una indicación compleja de presión de los dedos sobre las cuerdas que combina el sonido normal y los armónicos naturales. A esto se une una profusión sostenida de *glissandi* y un uso de notas sugeridas, o relativamente indeterminadas, que exigen al ejecutante contraponer registros extremos en una rítmica frenética de tresillos de fusas.

[28] Audición disponible en Soundcloud <https://soundcloud.com/louis-aguirre>, Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=QNDZe4Yas0g> y sitio web del compositor <http://louisaguirre.wix.com/louis-aguirre#!__site/music>. Última consulta: 29/9/2015.

El carácter ritualista que marca este momento de expresión potente, con su reiteración *brutale*, su acentuada velocidad y su saturación tímbrica resultante, cercana a la noción de lo electrónico, infiere un sentido simbólico revelador. Debe recordarse, a tal efecto, que el oricha al que refiere el enunciado de la obra representa, en el ámbito afrocubano, las fuerzas de la naturaleza, la guerra, la magia y la caza, cuyos símbolos por excelencia son el arco y la flecha de caza en plena tensión de disparo. Precisamente esta última imagen parece aludir la concepción gráfica de este fragmento de escritura gestual, desde un punto de vista icónico. Asimismo, su cadencia final deviene en gesto simbólico de propulsión ascendente hacia un infinito inmaterial, casi inaudible, subrayado por el efecto de presión extremadamente ligera que los intérpretes deben efectuar sobre las cuerdas del instrumento con sus arcos y dedos.
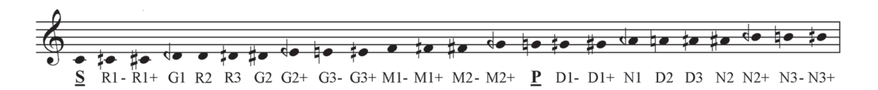


Ejemplo 107. Fragmento final, *Ochosi*, cc. 180-183.

Vale aclarar que en la concepción simbólica de la santería cubana las posiciones del arco y la flecha de Ochosi responden a tres variantes: hacia abajo, como señal de defensa; hacia arriba, señal de guerra, y en horizontal, señal neutra. De igual forma, no resulta menos curioso significar dentro de la multiculturalidad propia del compositor que en la mitología hindú «el arco pertenezca a los atributos de Śiva y Viṣṇu, y que en el *Ṛg Veda* el lanzamiento de una flecha se compare con una plegaria» (Andrés, 2012: 191).

Uno de los componentes que más aporta a la estética de este cuarteto de cuerdas afrocubano es, sin duda, su lirismo distorsionado, cuya

base se asienta en un pensamiento microtonal y tímbrico desmesurado. La densidad de textura que implica este tipo de sonoridad a la obra de Aguirre escapa de la búsqueda superficial de efectos coloristas y exóticos, para devenir en factor medular de estructuración. En el caso específico de Ochosi, debe advertirse que su organización de alturas de sonidos responde a una escala microtonal de 24 sonidos, concebida por el compositor a partir del conocimiento del sistema de *ragas* de la música carnática (ejemplo 108).



Ejemplo 108. Escala microtonal de referencia, *Ochosi*.

Si bien el compositor no hace uso específico de los grupos de *ragas* fundamentales de este tipo de música india (*janaka ragas* «ragas madres»*, janya ragas* «ragas derivadas» y *bashanga ragas*), sus referentes constituyen buena parte de la base conceptual de su propuesta. De esta forma, asume como principio de organización de las alturas de sonidos los criterios de subdivisión a los que se acogen los siete grados (o *sorams*) de las ragas carnáticas. En este sentido, debe recordarse que el nombre de estos *sorams* son: *sa* (I grado), *ri* (II), *ga* (III), *ma* (IV), *pa* (V), *da* (VI) y *ni* (VII), y sus subdivisiones en dos, tres, cuatro o cinco tipos de sonidos dependen de los distintos *srutis* o alturas que cada uno de ellos contiene de manera fija.

En sentido general las *ragas* tienen como pauta la posibilidad de seleccionar uno o varios *srutis* por cada grado o *sorams* de su estructura. De forma que cada *raga* presenta una versión diferente de organización básica de estos siete grados o *sorams*. Por ejemplo, *ri*, *ma* y *da* (II, IV y VI) poseen cuatro tipos diferentes de *sorams*; mientras que los grados *ga* y *ni* (III y VII), cinco; sin embargo, *sa* y *pa* (I y V) siempre serán *sorams* fijos, sin subdivisión alguna, por lo que constituyen los ejes tónicos de referencia de este sistema microtonal.

Como se ha expresado, los *sorams* se subdividen en distintos tipos, respondiendo siempre a una relación de distancias fijas con respecto al grado I o *sa*. Al tomar el sonido *do* como referente tónico o *sa*, el ámbito del segundo *sorams ri* se divide de la forma siguiente: *ri* 1 bajo (*do*≠ o *do*¼#), *ri* 1 alto (*do*#), *ri* 2 (*re*), *ri* 3 (*re*≠); y, por otra parte, el ámbito del tercer *sorams ga* sería: *ga* 1 (*red* o *re*¼*b*), *ga* 2 (*re*#), *ga* 2 alto *(mib)*, *ga* 3 bajo (*mi*) y *ga* 3 alto (*mi*≠). Como puede verse, las relaciones entre los grados se complejizan más con respecto a la tradición occidental. De hecho, en el sistema carnático la sucesión ascendente de los grados de la *raga* no garantiza necesariamente que

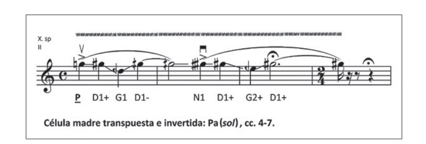
cada uno de sus *sorams* y *srutis* se manifieste en orden ascendente con respecto al grado inferior que le antecede.
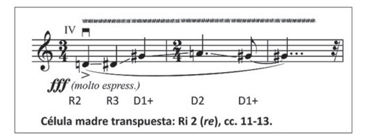
A diferencia de las *ragas* hindúes, como se ha podido apreciar en el ejemplo anterior, Aguirre adopta en este caso un sistema propio de 24 alturas que le permite congeniar su pensamiento occidental con los principios de estructuración indios:

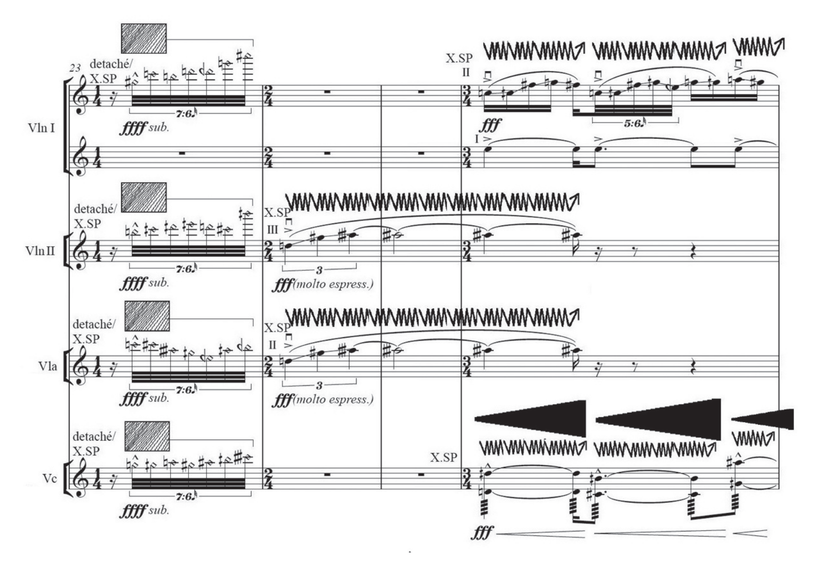
> A fuerza de mucho pensar, un día di con la solución más evidente: usar escalas de 24 sonidos. Recuerda que los indios tienen solo 22 sonidos en el sistema de *bhashanga ragas*. De modo que añadí otros dos a mi entender y concepto, para así poder cifrar y ordenar cualquier escala que contenga los 24 sonidos dividiendo cada tono en 3 o 4 partes iguales. Esto me dio la posibilidad de crear una especie de tabla serial con sus 4 variantes a la Schönberg, solo que en este caso con 24 transposiciones en vez de las 12 del serialismo original (2010).

A partir de las normas y especificidades que le ofrece el complejo sistema hindú, caracterizado por solo trabajar los aspectos melódicos y rítmicos, Aguirre desarrolla en sus obras un modo de pensamiento y cifrado armónico microtonal inédito. Este procedimiento le permite abordar desde el punto de vista vertical sus construcciones de acordes, en busca de un pensamiento más afín con su razonamiento occidental, además de viabilizar la proyección de principios de transposición y desarrollo de células generadoras, y recursos polifónicos de base microtonal.

Véase en el ejemplo 109 el pequeño fragmento en el que aparece por vez primera la célula madre de la obra en su forma original (*sa* [do], *ri*- [do≠], *ma 2*- [*fa#*], *pa* [*sol*], y *ma* 2-), localizada en la línea del violín primero en el tiempo inicial del compás 26, siguiendo a esta un principio de composición o variación celular en dirección ascendente progresiva. Adviértase en este punto las referencias anexadas al ejemplo como presentaciones anteriores de la célula madre en sus transposiciones e inversiones (a partir de los *sorams pa* [*sol]* y *ri* 2 [*re*]), cada una de ellas identificada sobre un mismo tratamiento en *glissandi* y un *vibrato* extremadamente rápido de requerido carácter «salvaje». En paralelo, compruébese en la línea inferior del violonchelo la presentación conjunta de la misma célula en valores rítmicos de mayor duración. Esta vez, reorganizada a partir del *soram ri* 1+ *(do#)*, ubicada aquí como nota segunda del motivo. Véase como los sonidos que marcan el contorno máximo del motivo *(do#-sol≠)* quedan a distancia de un microtono por debajo de la quinta justa que presenta el motivo generador o célula madre.







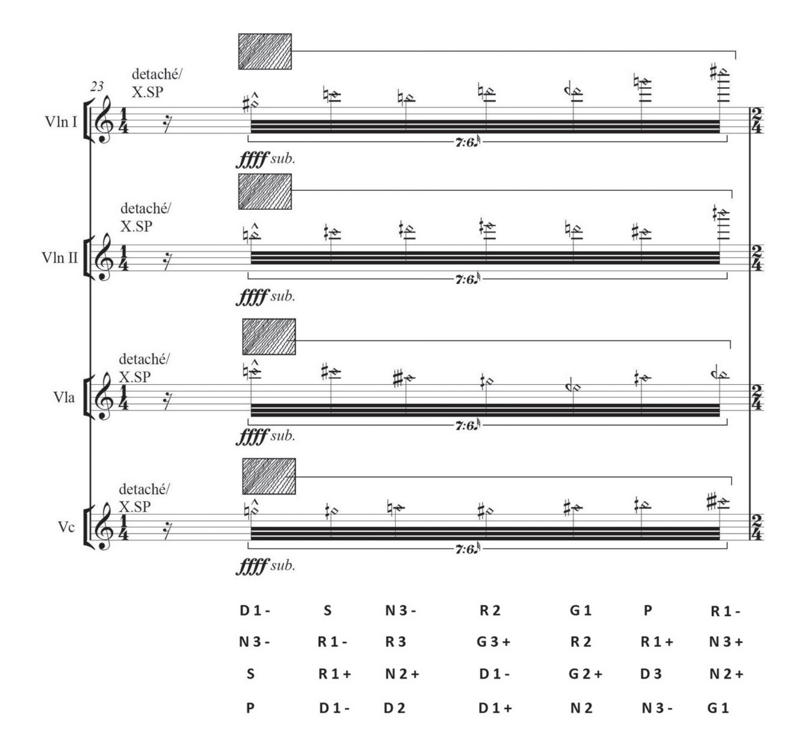
Ejemplo 109. Presentación de célula madre, *Ochosi*, cc. 23-26.

Dentro de este mismo fragmento musical puede verse también la presentación anticipada que las líneas del violín primero y la viola (cc. 24, 25 y 26) hacen de algunos componentes de la célula madre, como parte del pensamiento polifónico predominante de la obra. En esta oportunidad, sobre el *soram ri* 2 *(re)*, cuyo relieve marca, además del intervalo tritono característico de la célula, un ámbito total de quinta aumentada sobre tres microtonos. Por último, téngase en cuenta el núcleo motívico de figuración rápida y diseño melódico ondulante que se incluye en el compás 23 como componente o franja interruptora (franja intermitente[29]). Este núcleo de configuración densa y superposición microtonal permite utilizar, a modo de ejemplo gráfico, el sistema de cifrado armónico de Aguirre (ejemplo 110).

Aquí la presencia de una gama amplia de alturas de sonidos, que alcanza los 17 *srutis* como recurso de alto nivel de contraste, destaca junto a sonidos importantes dentro de la organización estructural general de la obra. Por ejemplo, los ejes tónicos de *sa (do)* y *pa (sol)*; así como los ejes de función contrastante: *ri* 2 *(re)*, *di* 1+ (*sol#*) y *ri* 1+

[29] Véase capítulo 5, p. 235.

(do#). Estos tres ejes de presencia notoria en la obra revelan, una vez más, la preferencia del compositor por los intervalos de cuartas y quintas justas y/o aumentadas y disminuidas como recurso estructural del discurso; presentes, así mismo, en el contenido interválico de la célula madre.

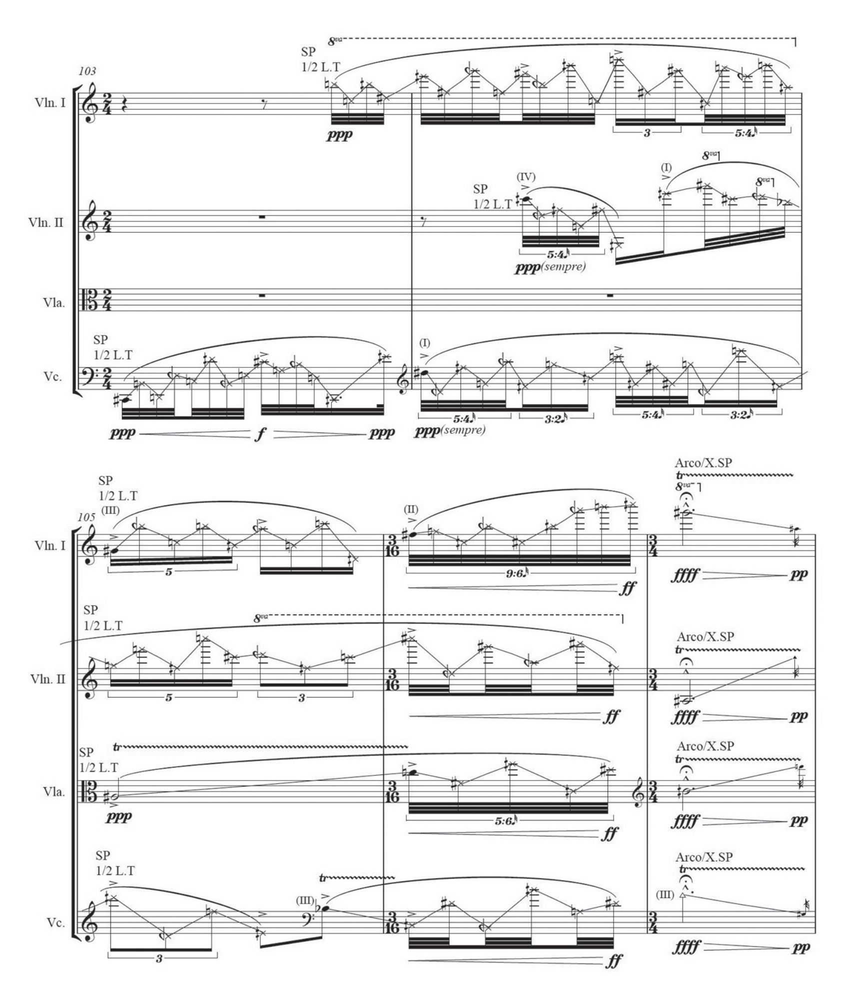


Ejemplo 110. Sistema de cifrado armónico microtonal, *Ochosi*, cc. 23.

Una vez comentados algunos de los comportamientos referenciales de esta obra de cámara de sonoridad saturada y extrema, no resulta difícil percatarse de su rigurosa proyección estructural. Sus 11 secciones consecutivas, derivadas íntegramente de un motivo generador de escasos cinco sonidos, revelan el predominio de un principio compositivo celular sólido. En un orden holístico, estas secciones se organizan dentro de un sentido ternario lineal de no poca complejidad, sujetas a interrupciones recurrentes de gestos contrastes devenidos en franjas intermitentes,[30] así como un pensamiento polifónico horizontal que lleva a recordar, en muchos momentos, las texturas de los virtuosos motetes renacentistas.

[30] Véase capítulo 5, p. 235, del presente libro.

Véase en el ejemplo 111 uno de los cánones que conforman la quinta sección de la obra, estructurado sobre el *soram* contrastante *ri* 1+ (*do#*), y que responde a un principio canónico más gráfico y gestual, al hacer uso relativo de alturas indeterminadas. La superposición de figuraciones rítmicas complejas que aquí se incluyen (cc. 106) llegan a contraponer motivos de cuatro *(chatusra)*, cinco *(khanda)*, seis (*tisra*, 2da. velocidad) y nueve fusas *(sankirna)*.



Ejemplo 111. Cánones de la sección V, *Ochosi*, cc. 103-107.

La propuesta estética de este cuarteto de cuerdas deja tras de sí los aportes realizados a este género por la vanguardia musical cubana en títulos como: *Cuartetos de cuerdas núm. 1 y 2* (1963 y 1964) de Fariñas, el *Cuarteto* (1966) de Valera, o los cuartetos pasados y recientes de Brouwer: *Cuarteto no. 1, A la memoria de Béla Bartók* (1961); *Cuarteto*

no. 2, «Rem tene verba sequentur» (1968); *Cuarteto no. 3* (1991-1997); y *Cuarteto no. 4, «Rem tene verba sequentur II»* (2007). Su salto compositivo rompe con la continuidad camerística de la Isla y alcanza la senda trazada por la fisicidad y la perforación sonora del *Gran torso* (1972) de Lachenmann, la microtímbrica del *Ishini´ioni* (1984-1990) de Julio Estrada, el sonido desgarrador y explosivo del *Susma-Schweige nicht* (2007) de Zeynep Gedizlioglu, o la polifonía saturada y «sobrexpresiva» del *In vivo* (2008-2010) de Raphaël Cendo. Este último cuarteto, concebido por el joven compositor parisino, alumno de Brian Ferneyhough y Fausto Romitelli, en tiempo paralelo con el cuarteto afrocubano de Aguirre.

7.3.3. Obras de invocación, trance y sincretismo religioso

Un paso más adelante en ese camino de complejidad y multiculturalidad, con epicentro religioso afrocubano, conduce la obra de Aguirre a afianzar las bases de su concepción compositiva. En él, el rito trasciende como argumento simbólico, revelación microsensorial de un universo sonoro asociado a la magia, lo telúrico y lo ancestral. Sus experiencias como compositor *avant garde* y practicante de las religiones afrocubanas hacen de sus obras de contenido o carácter ritual, o de ambos, creaciones penetrantes de alcance transcultural. Téngase en cuenta que entre sus obras vinculadas a esa línea de creación ritual se incluyen, además de un gran número de realizaciones afrocubanas de concepción audaz, piezas relacionadas con universos tan disímiles como el cristiano, el islam, el sufí o el poético japonés.

La capacidad de hibridación y de síntesis de elementos universales que caracterizan estas obras de Aguirre, de concepto ritual profundo, incita a conectar la base de su producción con la poética y narrativa del autor de *Paradiso*, José Lezama Lima (1910-1976). Sus obras revelan en común una tendencia desprejuiciada a la aprehensión, integración y conceptualización de diversas culturas del mundo, más allá de supuestas disociaciones multiculturales: «visión del mundo capaz de incorporar lo disímil, reconciliar los opuestos, y propiciar la creatividad del diálogo» (Ortega, 2010: 7).

Por otra parte, las cosmogonías órfico-cristiana-oriental (Lezama) y afro-oriental-cristiana (Aguirre) advierten de sus (re)invenciones culturales cubanas a partir de la multiplicidad y el «ensanchamiento de sus posibilidades cognitivas» (Vitier, 1970: 443); sea esta desde la Isla, en el caso del primero, o desde la diáspora, en el segundo. Ambos evocan universos mágicos de ritualidad oculta, barbárica, con gestos que encarnan y enmascaran, desde el hecho artístico poético

o musical, la experiencia de lo sagrado, «la distancia trasmutadora de un ceremonial» (Vitier, 1970: 447); discursos donde: «los gestos son mediadores que muestran […] y […] permiten a los participantes entrever el horror que es lo Intangible, es decir, lo radicalmente Otro» (Nájera, 2014: párr. 6).

Sin embargo, a diferencia de la visión lezamiana, la resignificación ritual que Aguirre concibe en sus obras muestra una relación estrecha con sus motivaciones como santero y palero afrocubano. A través de sus creaciones el compositor invoca, adora y establece canales de comunicación con sus orichas. Al tiempo que fragua un discurso simbólico, de implicación mágico-religiosa, que alude lo mismo a la imagen frenética de un trance o posesión, que a la sonoridad instigadora de un toque sagrado.

Las obras escogidas para abordar esta área creativa capital en la producción del compositor son: *Ogguanilebbe* (liturgia de la palabra divina), 2004, para soprano solista, clarinete bajo en *sib*, contrabajo y piano; *Toque a Eshu y Ochosi*, 2013, para violín solo; y *Gardens of the Beloved* (cinco tropos para flauta alto en *sol* y flauta solo), de 2008-2012; grupo de creaciones que aportan como singularidad tres perspectivas diferentes del concepto mágico-religioso, telúrico y multicultural del ritual de Aguirre.

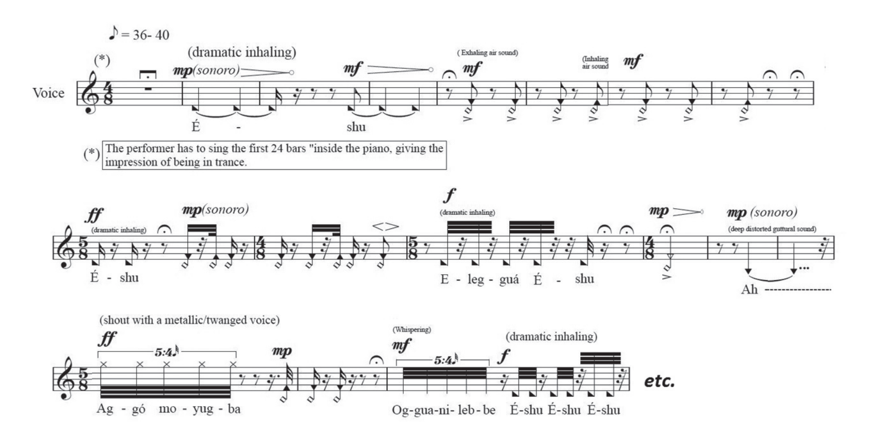
7.3.3.1. *Ogguanilebbe* (2005)

Primera de las tres obras referidas con anterioridad, *Ogguanilebbe*[31] adopta como texto de partida antiguos rezos yorubas. Como en otras ocasiones, está relacionada con el oricha mayor Eshu Elegguá, más específicamente con uno de sus 21 caminos, Ogguanilebbe, donde aparece asociado al oricha Oggún, símbolo del hierro, la forja y la guerra: «A Eshu y sus caminos misteriosos los uso tanto porque para mí representan sonidos de la oscuridad, la tierra, los muertos, Nfumbi. Me identifico mucho con él por ser santo y muerto a la vez. Esa es la razón por la que tengo diversas obras vinculadas a este oricha» (Aguirre, 2012).

En relación directa con esta afirmación del compositor, cabe resaltar que uno de los aportes significativos de la obra es su tratamiento estético deformador y salvaje de la voz de soprano solista, como medio de alusión simbólica del ritual afrocubano. Sonidos inhalados, exhalados, guturales, distorsionados, susurros, gritos o hablados en registros extremos de la voz constituyen el soporte expresivo fundamental de

[31] Audición disponible en Soundcloud <https://soundcloud.com/louis-aguirre>. Última consulta: 29/9/2015.

la línea «lírica» de soprano de esta pieza, junto a un uso dramático y desfigurado de multifónicos vocales. Estas sonoridades tímbricas complejas sirven a Aguirre para concebir su visión estética particular en torno a fenómenos rituales de invocación, trance o posesión en las ceremonias de palo y santería cubana (ejemplo 112).



Ejemplo 112: Sección inicial, *Ogguanilebbe*, cc. 1-17.

El ejemplo anterior, extraído de la sección inicial de *Ogguanilebbe*, muestra de forma palpable las búsquedas y soluciones afrontadas por el compositor con tales fines alusivos. En este caso específico, el autor exige a su intérprete dar comienzo a la obra cantando dentro del piano, haciendo que su resultado sonoro, ya de por sí enrarecido, enfatice la idea extrasensorial del trance. En otras palabras, intentar trascender la realidad inmediata para entrar en contacto físico (acústico) con el inconsciente, la inmaterialidad.

La concepción de esta estética vocal, vislumbrada antes de su salida de Cuba en la lírica de su ópera-oratorio *Ebbó*, muestra aquí vínculos deudores con la concepción estética vocal-electrónica del Berio de *Visage* o *Thema (Omaggio a joyce)*; o, mejor aún, con la estética lachemanniana de la música instrumental concreta. De la misma forma que sugiere cruces ideoestéticos con el «bruitismo» futurista emprendido por Luigi Russolo, lejos de visiones ortodoxas:

> […] *summarize all the instances that show connections between futurism and esoteric preoccupations at various levels–ranging from spirituality to interest in and practice of the occult arts, and also including black and red magic and spiritualism–[is] would an ambitious undertaking […] alongside its interest in science and*

> *technology and greatly underexplored interest in altered states of consciousness–as a means to achieve out-of-body experiences. Such experiences, in turn, would permit the futurists to observe reality from a hyperreal point of view, as well as to recreate reality through a new, spiritual mode of artistic creation* (Chessa, 2012: 13-14).[32]
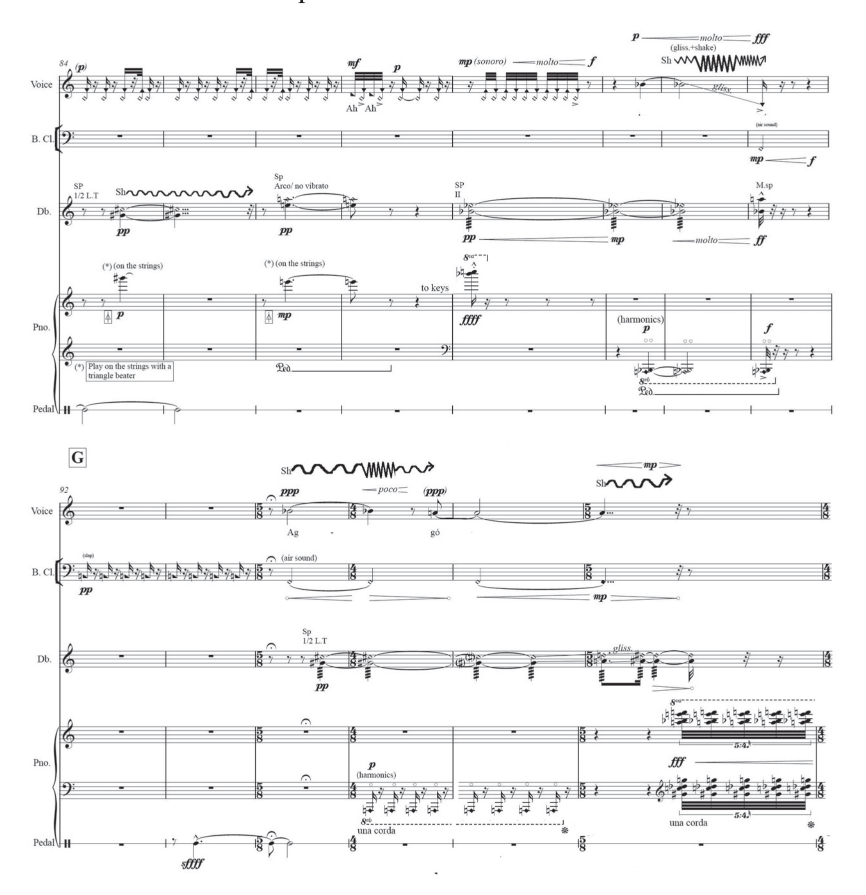
En conjución con la voz solista Aguirre desarrolla criterios de orquestación y saturación tímbrica de creatividad considerable en esta obra, contando solo con un clarinete bajo en *sib*, un contrabajo y un piano; todos ellos amplificados junto a la voz solista, con el objetivo de potenciar un sonido más metálico y revelador de los detalles extremos de su escritura abigarrada. Su resultado estridente, desmedido, tiene como finalidad el impacto directo, podría decirse físico, sobre la percepción emotiva del oyente. Tal como sucede en la obra de los jóvenes Fausto Romitelli (1963-2004), Raphaël Cendo (1975), Franck Bedrossian (1971) o Yann Robin (1974), identificado con la actual tendencia estética saturada, la pieza de Aguirre encuadra a la perfección dentro de esa «poética de la deformación y de los estados alterados de conciencia» (Alons, 2010). Sin embargo, a diferencia de algunos de estos compositores contemporáneos, cuyo imaginario sonoro se vincula a descripciones de estados perceptivos alucinógenos (Romitelli) o incursiones en el mundo del rock y el punk (Cendo), Aguirre se apoya en el ámbito mágico y sensorial de los rituales de la brujería afrocubana.

Vale aclarar que dentro de este espacio ceremonial de ascendencia africana, el efecto de trance, posesión o *montado* constituye uno de los comportamientos psicológico-rituales más representativos y es comprendido como canal de comunicación sugestivo entre el mundo terrenal y espiritual. Al experimentarlo, el practicante sufre estados de conciencia disociativos, caracterizados por un comportamiento simultáneo de perturbación y lucidez. Estos fenómenos suelen producirse en medio de atmósferas sobrecargadas, inducidos por diversos comportamientos de estimulación y exaltación: «Los dioses [orichas] bajan a la cabeza de sus *omós* (hijos), llegando a convertir a éstos en

[32] «[…] resumir todos los casos que muestran conexiones entre el futurismo y preocupaciones esotéricas en varios niveles –en los límites de la espiritualidad para interesar en y la práctica de las artes ocultas, incluyendo también la magia negra y roja, y el espiritismo– [es] una empresa ambiciosa. […] paralelamente a su interés en la ciencia y la tecnología, y un gran interés en los inexplorados estados alterados de conciencia –como forma de alcanzar experiencias extra corporales–. Tales experiencias, en su momento, permitirían a los futuristas observar la realidad desde un punto de vista hiperrealista, así como recrear la realidad desde un modo nuevo, espiritual de creación artística». (Traducción del autor).

víctimas de su voluntad más absoluta y obligándoles a actuar involuntariamente» (Barnet, 1995: 35).

Al examinar de cerca la sección cuarta de *Ogguanilebbe* (ejemplo 113), de las siete que conforman la pieza, en su ascenso dramático gradual pueden constatarse algunos de los rasgos característicos de la obra, conceptualizada por el propio compositor como «monodrama de una santera en trance» (Aguirre, 2014b). Su carácter inductivo evidencia el trazo de un discurso segmentado, reiterativo y multifocal de aparente nitidez. En él se agitan motivos y gestos tímbricos heterogéneos que enrarecen su sonoridad resultante, en atención de un sentido simbólico más profundo.



Ejemplo 113. Carácter inductivo y ritual, sección cuarta, *Ogguanilebbe*, cc. 84-97.

La línea de la voz destaca aquí por su relieve y protagonismo, dentro de una textura compleja en la que dominan los gestos tímbricos y percutidos individualizados. Su momento álgido se define por la

utilización de un recurso técnico vocal de origen carnático que, como *shake*, se distingue por sus oscilaciones irregulares y microtonales de dirección ascendente y descendente; las cuales sirven al compositor para subrayar la idea del trance y la posesión sobrenatural. Véase, en este sentido, la compleja indicación que se incluye en los cc. 89-91 (ejemplo 113 *supra*), donde se combina la técnica hindú con cambios de velocidades en la oscilación, *glissando* descendente e indicación dinámica de *p a fff.*

Por otra parte, el trío de instrumentos despliega una gama de recursos tímbricos de diversidad sustancial, en conformidad con las sonoridades sugestivas que caracterizan el «paisaje sonoro» del ritual afrocubano. Téngase en cuenta, por ejemplo, el carácter repetitivo que muestran las líneas del clarinete bajo y el piano en los cc. 92-93 y 95-97 (ejemplo 113 *supra*) respectivamente. El primero, con uso percutido de *slap*; el segundo, con armónicos en registro grave profundo, pedal *una corda* (cc. 95-96) y acordes armónicos en quintillo de fusas, en registro medio y sobreagudo, con las características estructuras interválicas de cuartas y quintas del compositor (cc. 97). Dentro del margen simbólico que la obra conforma, ambos recursos aluden icónicamente a los característicos toques de llamadas que los oficiantes ejecutan a los orichas en sus ceremonias, con diversos tipos de idiófonos de golpe directo o sacudimiento.

En este mismo sentido simbólico hay que destacar, por ejemplo, los golpes de sonoridad metálica que el piano produce cuando sus cuerdas son percutidas por medio de una varilla de triángulo (cc. 84 y 86, ejemplo 113 *supra*) o un *glissando* violento con la parte dentada de una llave (cc. 88, ejemplo 113), a lo que sucede un fortísimo golpe del pedal del instrumento como efecto amplificado de brutalidad sobrecogedora (cc. 93-94, ejemplo 113). Susceptibles a la composición, Aguirre acecha estos y otros recursos de sonoridad compleja desde una concepción estética vocal-instrumental concreta, que busca trascender el uso de los ritmos e instrumentos tópicos de las obras afrocubanas. Su interés se orienta hacia la revelación del universo espiritual y acústico que define el espacio ritual de las ancestrales religiones cubanas, entre lo real/irreal, consciente/inconsciente, objetivo/subjetivo, material/inmaterial.

7.3.3.2. *Toque a Eshu* y *Ochosi* (2013)

La segunda obra del grupo de tres seleccionadas, *Toque a Eshu y Ochosi*,[33] comparte un sinfín de comportamientos con la obra analizada

[33] Audición disponible en Soundcloud <https://soundcloud.com/louis-aguirre>. Última consulta: 29/9/2015.

anteriormente. Ambas aluden al universo ritual afro desde una perspectiva flexible y directa en la que, sin embargo, no predomina un ritual específico o un comportamiento sonoro descriptivo de sentido programático, más bien prevalecen y confluyen diversos estadios del ritual unificados en una expresión conceptual abierta. De esta forma, el empleo que hace el compositor en una y otra obra de antiguos rezos yorubas, por ejemplo, rebasa un uso estricto o literal del texto, lo que no representa, en ningún caso, que su significado referencial sea desestimado por el compositor. En *Toque a Eshu y Ochosi*, Aguirre reconoce: «El texto fue construido por mí. Son frases, fragmentos de frases de rezos que usé en el momento que mejor me convino dentro de la idea de la obra. No es un texto ritual específico. […] El yoruba me sirve como el latín a Stravinsky, es una excusa para poner la voz» (2014b).

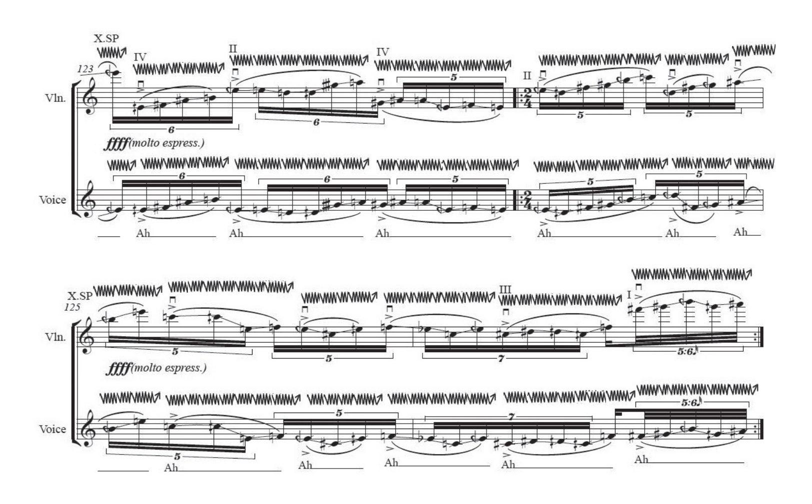
Sin embargo, a diferencia de la obra anterior, *Toque a Eshu y Ochosi* hace ascender el concepto ritual aguirreano a un nivel más complejo y brutal. Esta obra reciente (2013), ideada para un único instrumento de cuerda amplificado (violín), dirige su mirada a una condensación de intensidad física y emocional desbordante. Su escritura saturada impone al intérprete un reto de virtuosismo y dificultad casi irracional, en cuya *performance*: «La escena ya no es un simple espacio de interpretación: otorga a la música su función primera de *ritual*» (Cendo, 2012: 5).

En esta obra, primera de un ciclo de seis titulado *Oru de igbodú II*,[34] Aguirre convierte al intérprete en un oficiante del ritual afrocubano, y al instrumento, en un tótem para rezar a sus orichas y ancestros. Aquí el empleo de la voz emerge del propio instrumentista, sin dejar de responder a criterios rebuscados de elaboración y expresión dramática. Los gestos corporales forman parte intrínseca del discurso y el lenguaje artístico de la obra: «redefinido en sus múltiples posibilidades, por su expresión dinámica entre sonido y espacio gestual» (Aguirre, 2012). El propio compositor reconoce su conceptualización dentro del campo del «instrumento total», y se apropia, en cierto sentido, de la estética metafísica del dramaturgo Antonin Artaud. Las señas de su propuesta no resultan difíciles de relacionar con las reveladas por el autor francés en su clásico manifiesto «El teatro de la crueldad», donde expresa:

[34] El ciclo *Oru de igbodú II* se conforma de las obras siguientes: I. «Toque a Eshu y Ochosi» (2013), para violín solo amplificado; II. «Eggun y Olokun» (2012-2013), soprano sola amplificada; III. «Oshún Olodí» (2012-2013), flauta y clarinete en *si b*; IV. «Toque a Eggun II» (2012), trío de percusión; V. «Oru a Yemayá y Obba» (2012-2013), clarinete en *si b*, trompeta en *si b*, vibráfono y dos pianos; VI. «Toque a Oshún y Olokun» (2013), violín solo amplificado y ensamble instrumental.

> […] ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, en *términos verdaderos*, una suerte de creación total donde el hombre puede recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos (Artaud, 1978: 104).

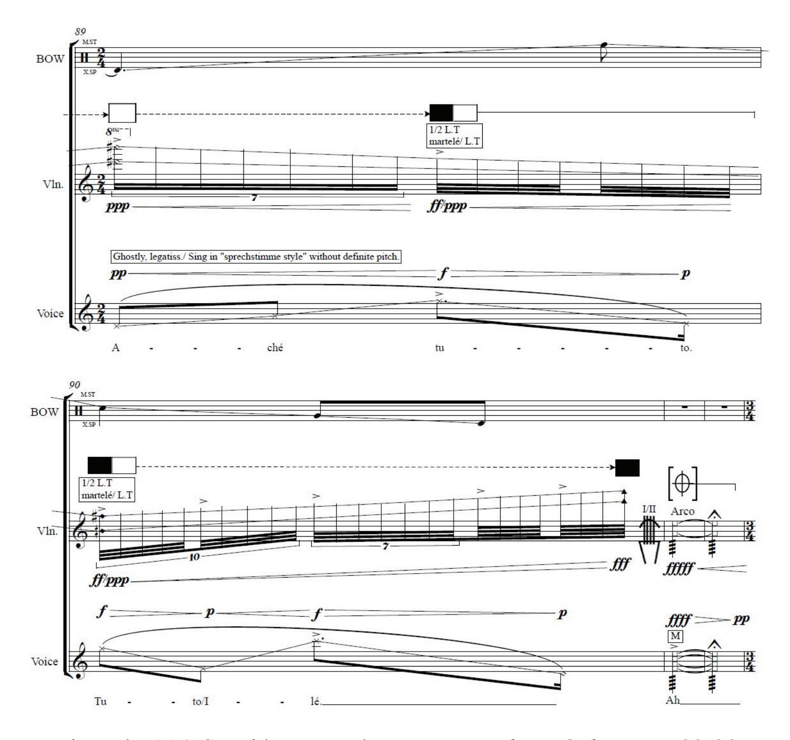
En su obra para «instrumento solo-total» Aguirre logra aunar una paleta de matices tímbricos sofisticados, capaz de potenciar al máximo su concepción ritual atroz y mágica. Por una parte, llama la atención el desafuero expresivo, jadeante (casi sexual), que expone la obra en su momento climático interno, localizado en la tercera de sus cuatro secciones. Como puede verse (ejemplo 114), las líneas de la voz y el violín coexisten en nivel equivalente de protagonismo y elaboración. Ambas se definen por el uso del *shake* microtonal de la música carnática, como recurso expresivo de carácter salvaje; el uso de los *glissandi* continuos, como potenciación del dibujo sinuoso y gestual de la melodía; y el empleo de diseños rítmicos irregulares hindúes, con sucesión de combinaciones diversas de *gatis* y *jahtis* (*tisra* 2da. velocidad con *jahti* 4 y 6 / *khanda* con *jahti* 6, 3, 4 y 3 / *misra* con *jahti* 4 y 5).



Ejemplo 114. Sección tercera*, Toque a Eshu y Ochosi*, cc. 123-126.

Por otra parte, a diferencia del carácter desmesurado del ejemplo anterior, destaca el siguiente fragmento extraído de la sección segunda de la pieza (ejemplo 115). El matiz predominante en este momento es

notablemente etéreo y transparente, plasmando en sonido el sentido del texto empleado como expresión de bendición: *Aché tuto. Tuto ilé.*[35] Los recursos manejados dentro de esta textura clara reflejan, sin embargo, elaboraciones densas de diferentes matices tímbricos. La voz se define por un color «fantasmal», estructurado sobre sonidos distantes del registro vocal y el empleo de *glissandi*, junto al característico *sprechstimme* de Schönberg, mientras la línea del violín se mueve también en *glissandi* pero por figuraciones rítmicas de agilidad extrema (fusas y semifusas), combinando una presión extremadamente ligera de los dedos sobre las cuerdas con cambios graduales en la presión del arco, que van de la máxima a la mínima fuerza. A lo que se une el uso de diferentes posiciones del arco: *molto sul tasto*, *extreme sul ponticello* (indicadas en el pentagrama superior) y medio *col legno tratto*.



Ejemplo 115. Sección segunda, *Toque a Eshu y Ochosi*, cc. 89-92.

Otro rasgo a destacar dentro del nivel de elaboración riguroso que expone este fragmento es el que recogen sus dos últimos compases (cc. 91-92). A modo de irrupción contrastante, el compositor interpone al

[35] En relación con el modo en que ha sido empleado en esta parte de la obra, el término *aché* (así sea) equivale en la tradición yoruba al «amén» de la religión católica. Se entiende como gracia, poder divino, virtud, palabra sagrada.

flujo expansivo de este momento un gesto que resalta por su estatismo y cambio súbito de color tímbrico. Téngase en cuenta que la voz introduce en este momento un efecto complejo de multifónico que, en su sonoridad brutal *(ffff)*, combina diferentes sonidos distorsionados con trémolos de garganta y efecto de inhalación; mientras el violín irrumpe, en *bridge clef* (clave de puente), con el sonido bruscamente perforado y rayado que produce el paso del arco por la baticola del instrumento, junto a la colocación de la mano izquierda sobre todas las cuerdas.

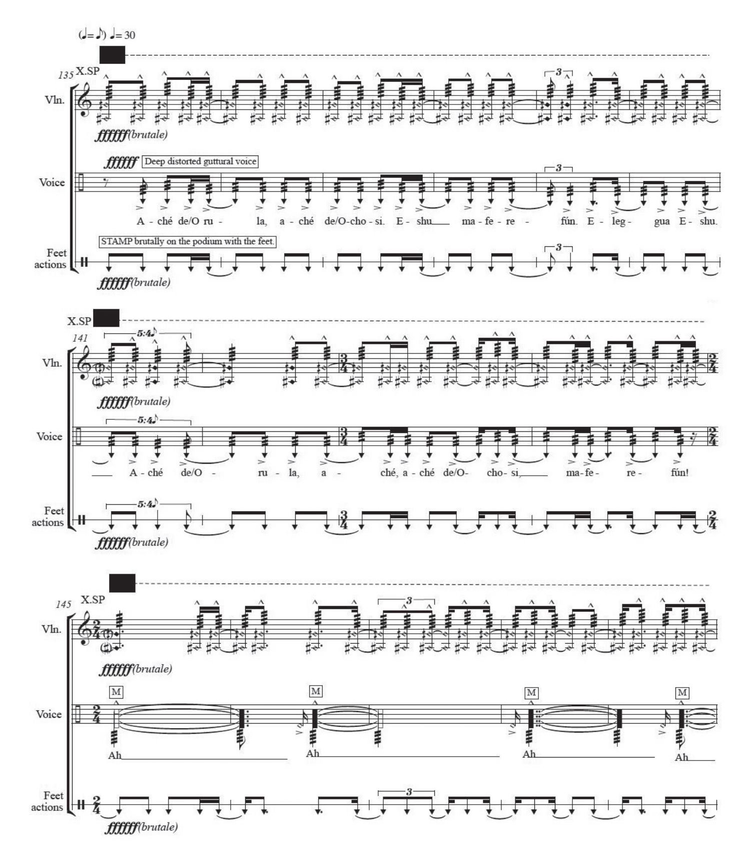
Por último, cabe destacar, dentro de esta gama de matices y recursos vinculados al fenómeno ritual, el fragmento de la obra que quizá sea el de mayor complejidad y alcance simbólico. Su localización en el momento culminante, sección final, condiciona la direccionalidad de la obra hacia ese efecto climático de carácter bárbaro y visceral. Este instante de la pieza exige de su intérprete y de sus oyentes una entrega desaforada de energía e intensidad emocional, como momento de revelación y trascendencia. Aquí colisionan las fuerzas más brutales, telúricas e inquietantes como: «expresión engendrada por una finalidad desconocida, que unas veces asciende con la plenitud del dios [oricha] y otras desciende, en sus permanentes y acompasados paseos por las moradas subterráneas [de los ancestros, Eggun o Egungún]» (Lezama Lima, 2010: 48).

Acorde con esa última imagen, el discurso de este fragmento impone un ámbito de estratificación sugerente (ejemplo 116). Sus tres pentagramas –dispuestos de arriba hacia abajo para la acción del instrumento, la voz y los pies, esta última con patadas sobre plataforma de madera– aluden simbólicamente a la yuxtaposición de los planos estéticos y espirituales del compositor:

> Esta idea responde en cierto sentido a los niveles representacionales del teatro isabelino de Shakespeare, donde se usaban dos o tres pisos como símbolos del mundo terrenal y celestial. En el caso de *Toque a Eshu y Ochosi*, los tres niveles trabajados buscan representar la estratificación compleja del Yo, el cielo y el inframundo. El primero se identifica con la parte del violín, como medio de ejecución del ritual mismo. El segundo, con la voz, que simboliza en muchas ocasiones la parte más espiritual, divina. Y el tercero, con las patadas en el suelo, lo telúrico, que representa la llamada a los muertos (Aguirre, 2014b).

La fuerza ritual que estampan estos recursos en el discurso afrocubano de Aguirre concede a su obra un espacio inusual en la composición musical contemporánea de dentro y fuera de la Isla. Encontrar sus equivalentes más acertados en la creación cubana, por ejemplo, obligan a transgredir los márgenes propiamente musicales. En el mejor de los

casos, es la obra plástica de autores contemporáneos como Santiago Rodríguez Olazábal o José Bedia la que permite sostener con mayor éxito un intento de confrontación válido.



Ejemplo 116. Sección final, *Toque a Eshu y Ochosi*, cc. 135-149.

Como en Aguirre, la obra de estos creadores cubanos, herederos de la «negritud surrealista» de Wifredo Lam, se asienta en los mitos y rituales de las religiones afrocubanas, vía de comunicación con sus deidades y ancestros. Ambos transitan los senderos salvajes y primigenios de esta estética alejados de visiones epidérmicas y hedonistas. Violencia, sacrificios, invocaciones, dioses y seres del inframundo vertebran los estratos de significantes y significados de sus obras rituales, concebidas desde La Habana, en el caso de Rodríguez Olazábal, y Miami, en el de Bedia, como acción de espiritualidad y creación. Acercarse a la propuesta de Aguirre desde el referente iconográfico que plantean obras como *El límite* (2002) y *Papa Legba* (2002) (fotos 17 y 18), y viceversa, sin dudas ayuda a calibrar con mayor acierto el alcance transgresor de estos nuevos derroteros estéticos afrocubanos.

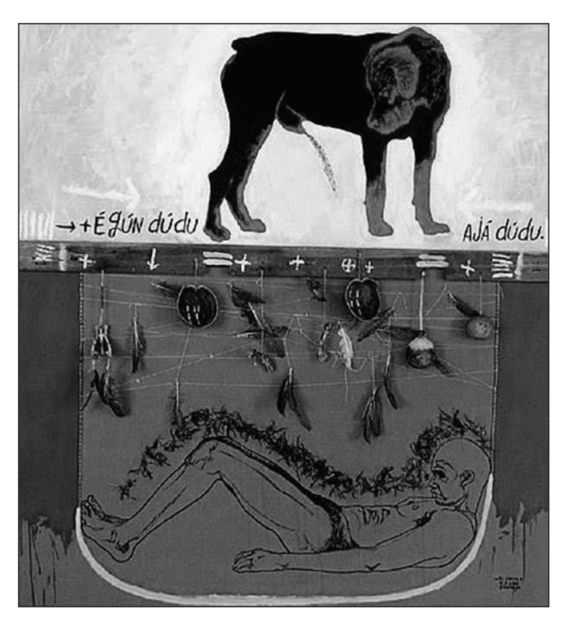


Foto 17. Santiago Rodríguez Olazábal: *El límite*, La Habana, 2002.[36]

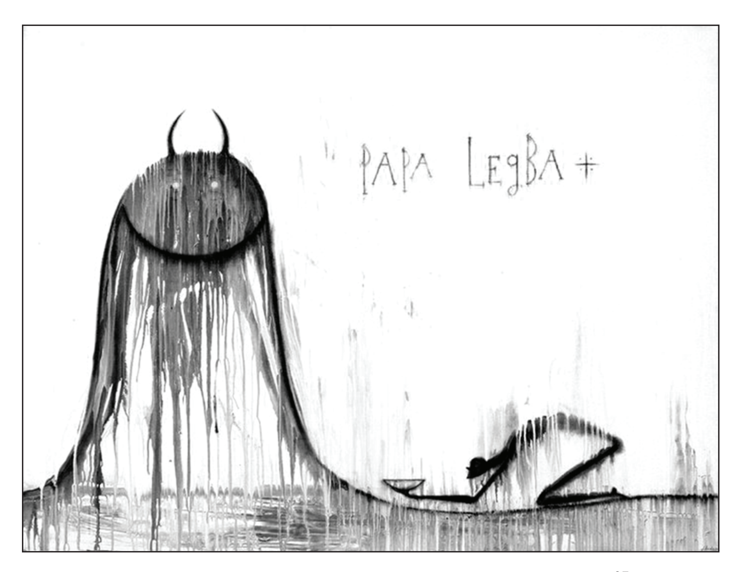


Foto 18. José Bedia: *Papa Legba*, Miami, 2002.[37]

[36] Tomada de: Alexis Serrano: *De Munch a mí*. En línea: <http://demunchami.blogspot.com.es/2013/05/nacidoen-la-ciudad-de-la-habana-habia.html>. Última consulta: 6/9/2014.

[37] Tomada de sitio web: *Cernuda Arte: Cuban Art, Twenty-five Years Experience*, Florida. En línea: <http://www.cernudaarte.com/artists/jose-bedia/>. Última consulta: 6/9/2014.

7.3.3.3. *Gardens of the Beloved* (2008)

La última de las obras rituales incluidas en la presente propuesta de análisis, *Gardens of the Beloved*[38] abre el ámbito conceptual del compositor a horizontes espirituales más diversos. En esta obra, para solo de flauta alto en *sol* y flauta, Aguirre se proyecta hacia un espacio de relaciones simbólicas y rituales más abarcador e intercultural. En ella los préstamos recíprocos de códigos culturales concitan recursos e imágenes propias del islam, el cristianismo, el hinduismo, la santería y el palo monte: «una idea universal de Dios: afrocubana, musulmana y cristiana; […] especie de ritual, rezo multicultural de una cultura mundo», afirma el compositor (2012).

Las referencias explícitas que esta obra traza desde su enunciado principal, *Gardens of the Beloved*, sobre textos del poeta persa Rumi, y los subtítulos de sus cinco partes o «tropos», que incluyen *Cantus firmus* 1 y 2, y otros versos del célebre místico musulmán, sitúan su contexto en un entramado musical, religioso y cultural específico. Sin embargo, entre estas referencias cristianas e islámicas emergen también relaciones implícitas a sonoridades estilísticas y rituales de las tradiciones afrocubanas y carnáticas, no menos significativas. De forma que, ligado a la concepción músico-teatral del instrumento total, la obra deviene en expresión alegórica y sincrética de invocación a Dios, Alá, Brahma-Visnú-Shivá, Olofi o Nsambi; diálogo intenso de un sacerdote, imán, gurú, babalawo o tata nkisi con el ser supremo.

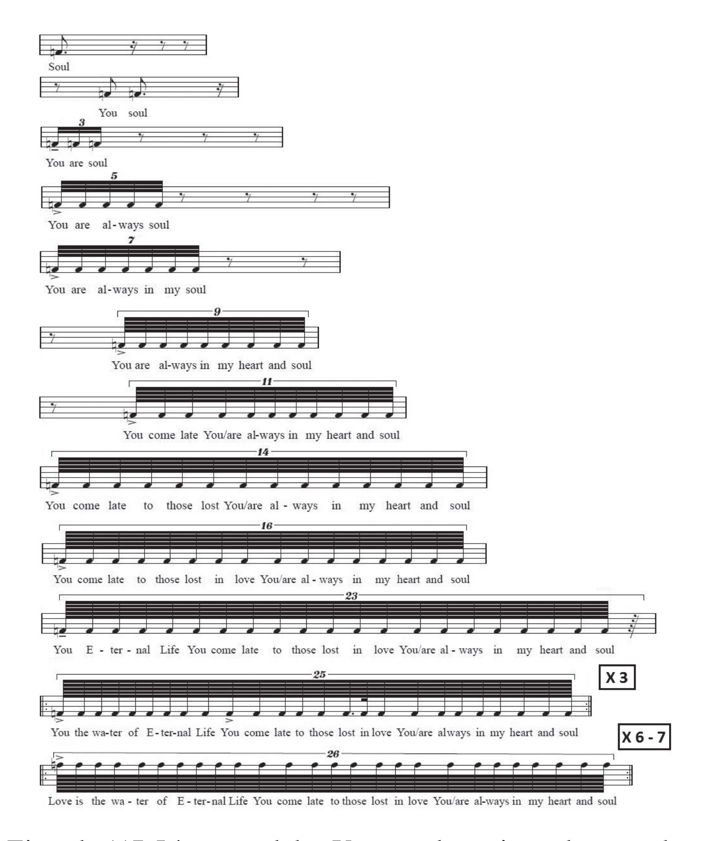
Su parte número II, *«You are always in my heart and soul»* (Tú estás siempre en mi corazón y alma), es una de las más representativas de la obra. En este recitativo la invocación repetitiva adopta carácter ritual de letanía, pasando del matiz más estacionario y sutil del sufismo a la increpación enardecida del ritual afrocubano. En su construcción el compositor adopta técnicas derivadas de la música carnática, en este caso de la conocida como «frase *Yati*». Su peculiaridad radica en incrementar sistemáticamente el número de *matras* o figuras rítmicas de subdivisión (por ejemplo: 1, 2, 3, 5, 7, etc.), lo cual, como puede verse en el ejemplo 117 va de una figura de corchea con puntillo a 26 garrapateas.

Como curiosidad general, no exenta de cierto nivel especulativo, adviértase el vínculo estilístico indirecto al que parece aludir la conformación misma del verso, con relación a la dirección (derecha-

[38] Audición disponible en sitio web del compositor <http://louisaguirre.wix.com/louis-aguirre#!__site/music>. Última consulta: 29/9/2015.

izquierda) a la que responde el sistema de escritura árabe. Téngase en cuenta, a este respecto, que el verso propuesto por Aguirre nace con su última palabra *(soul)* y crece incorporando sus diferentes componentes en progresión inversa:

Soul
You soul
You are soul
You are always soul
You are always in my soul
You are always in my heart and soul
(etcétera…)



Ejemplo 117. Línea vocal de «You are always in my heart and soul», *Gardens of the Beloved*.

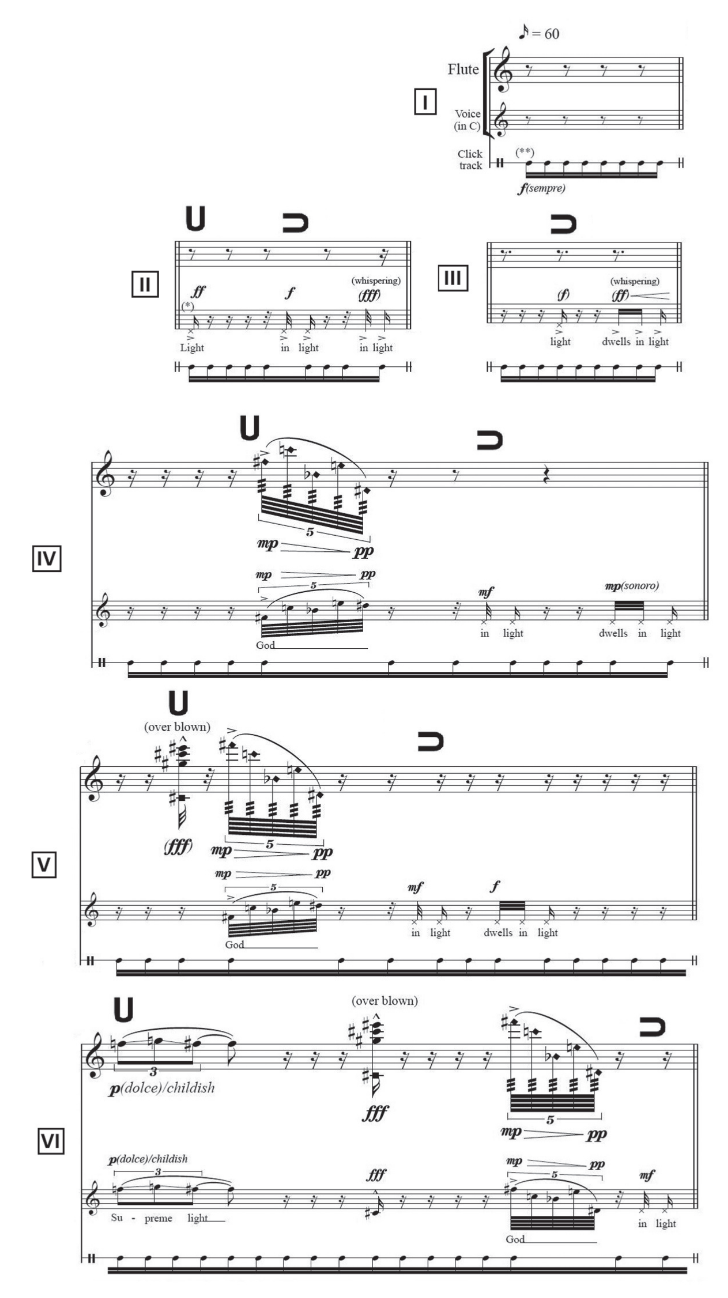
Otra de las partes de la obra a destacar por su contenido ritual y simbólico llamativo es la número IV, *«God dwells in light supreme»* (Dios habita en luz suprema). En este momento el diálogo entre el

instrumento y la voz se hace más complejo. El intérprete tiene que tocar y cantar, a un mismo tiempo, motivos de articulación recargada, junto a figuraciones rítmicas de fusas y semifusas. Gritos, susurros, canto y sonidos inhalados vuelven a ocupar un lugar protagónico en la línea vocal de esta parte climática, ejecutados siempre dentro de la flauta; mientras en esta se suceden cambios continuos de posición de embocadura, efectos de *glissandi* violentos, chasquidos de llaves, golpes de lengua, notas con sonido de aire inhalado y sonidos producidos por rotación continua de lengua, sin aire y sin usar la garganta.

La alineación estructural de esta parte IV alude a un gesto ritual continuo, a modo de letanía incesante, en aumento renovado de sus elementos. Aquí son los motivos y componentes rectores del discurso sonoro los que sobrevienen en un sentido de progresión cíclica direccional inversa, de derecha a izquierda, como el sistema árabe antes aludido, al tiempo que responden a un sentido serial de organización lineal del discurso, no exento de libertad creativa (ejemplo 118). El punto de partida de esta sucesión de motivos lo establece la voz en su línea de recitativo con la palabra *light*, la cual se presenta por vez primera en el núcleo II del ejemplo.

Estos motivos y componentes representan los matices diversos de sutilidad, fervor y exasperación que caracterizan las diferentes prácticas religiosas y culturales aludidas. El primero de ellos, por ejemplo, destaca por su sentido infinito de invariabilidad; aparece en la partitura como guía metrorrítmica, *tala keeper* en el sentido musical carnático, y deviene, desde un punto de vista simbólico, en metáfora de un tiempo universal en el que se congregan modos heterogéneos de expresión y ritualidad.

Por último, hay que hacer constar que al margen de sus cruces transversales con la flauta experimental de un clásico contemporáneo como S. Sciarrino, *Gardens of the Beloved* anticipa en su contenido estético un nuevo posicionamiento en la producción del compositor camagüeyano, aquel vinculado a la corriente nórdica de «la nueva simplicidad» de los años setenta, cuya estética de reacción a las vanguardias europeas de posguerra subsiste hoy entre las tendencias compositivas posmodernas de su actual país de residencia (Dinamarca). En este sentido resulta oportuno mencionar, cuando menos, la relación sutil que ofrecen las sonoridades de nuevas creaciones de Aguirre con obras recientes de su maestro danés Hans Abrahamsen, uno de los representantes históricos de dicha tendencia. Téngase en cuenta, de este último, una obra como *Schnee* (2006), para dos pianos, percusión, vientos y trío de cuerdas, en la cual se explora un tiempo circular y etéreo como referente simbólico de un paisaje septentrional estacionario, monocromático y frío.



Ejemplo 118. Primeros seis compases o ciclos, *«God dwells in light supreme»*, *Gardens of the Beloved*.

En el caso del compositor cubano, las sonoridades de esta nueva estética de simplicidad aparecen relacionadas con la mística y el espíritu de contemplación de las culturas orientales, en consecuencia con su habitual proyección multicultural. Muestra de este posicionamiento son sus vínculos con géneros musicales, poéticos y teatrales de la tradición clásica nipona como el gagaku, el haiku o el kabuki. Sin embargo, su búsqueda no abandona la complejidad tímbrica y microtonal del discurso, aunque sí responde a una temporalidad de nuevo concepto en su obra, más estática y volátil, de la misma forma que germinan en ellas nuevas sonoridades de transparencia y sutilidad ajenas a su estética brutal ritualista. Entre estas obras merecen mencionarse, a modo de referencia, títulos como: *Butterfly's Wings*, para mezzosoprano solista, flauta (también piccolo y flauta alto en *sol*), mandolina, guitarra y arpa, 2006; *Lights of years past* (seis haikus para soprano solista y guitarra), 2007; y *Come see*, 2007, y *Cricket*, 2007-2009, ambas para soprano solista y conjunto de cámara; todas concebidas a partir de textos del poeta japonés Matsuo Basho.

Sea desde una u otra estética, para este compositor de la diáspora cubana la creación musical implica un sentido de religiosidad y espiritualidad profundo, al tiempo que representa un campo extenso de absorción y reconceptualización de códigos culturales diversos. En sus palabras:

> El arte para mí es trascender límites, encontrar lo divino y dejarse transformar por él. Con este propósito combino todo tipo de elemento de diferentes culturas y tiempos. […] Mi música es una música de misterios, celebrando la ofrenda, la singularidad dentro de lo fragmentado, la unidad de todos los opuestos. Es un tipo de alquimia en la que diferentes estados psíquicos y espirituales se funden en lo sublime (Aguirre, 2012).

7.3.4. Obras para percusión

Para finalizar este recorrido sumario por la extensa obra de Louis Aguirre, resulta indispensable acercarse a su producción para instrumentos de percusión. El vínculo intenso de este compositor-violinista con dicho ámbito ofrece el saldo de una decena de obras dedicadas expresamente a esta familia de instrumentos, al margen de otro grupo amplio de realizaciones en las que la percusión ocupa un lugar significativo. Del último grupo resultan de mención ineludible realizaciones como: *Kabiosile* (2004), para flauta y flauta dulce sopranino amplificadas, y percusión; *Ayágguna II* (oru a Obbatalá), para clarinete bajo en
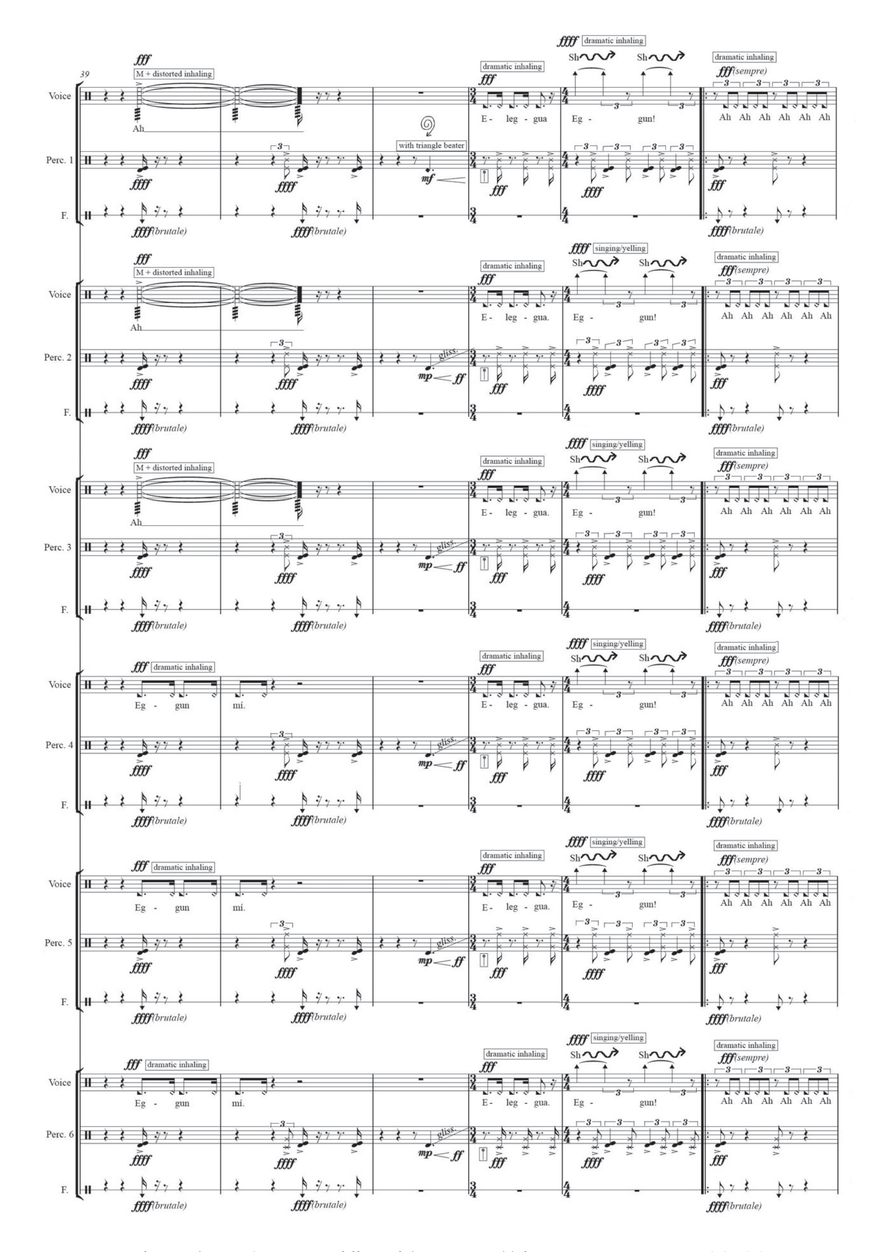
sib y percusión; *The Disintegration of the Persistence of Memory* (2006), para saxofón alto y tenor, y percusión; *Oggún-Oniré* (2008), para orquesta de viento madera y cobre, y ocho percusionistas; *Orula* (liturgia de la adivinación), concierto para flauta solo amplificada y trío de percusión, y *Toque a Oshún y Olokun* (2013), para violín y ensamble amplificados, con inclusión de dos percusionistas. A estas se suma, como obra de referencia obligada, el concierto para percusión solista y conjunto de cámara *Añá* (liturgia de la transmutación).

Por su parte, las obras concebidas exclusivamente para percusión agrupan realizaciones para solista: *Oba Kosso*; dúos: *Yalodde II* (2006), *Eshu II* (2007), *Yalodde I* y *Yalodde III*; y sextetos: *Oru de igbodú*, *Egungún* (2006), *Bembé* y *Toque a Eggun* (2008). En unas y otras, el compositor despliega sus características estéticas, técnicas y concepciones compositivas, sistematizando rasgos habituales de su producción multicultural. En algunos casos, estas obras emergen como confirmación hiperbólica de su ritual frenético y estrepitoso; en otros, como exponentes de modos de expresión menos señalados en su discurso. Téngase en cuenta para uno y otro caso sextetos como *Egungún* y *Bembé*.

7.3.4.1. Sextetos: *Egungún* (2006-2007) y *Bembé* (2008)

La primera de estas obras, que mezcla dentro de su instrumentación tambores occidentales con gongs coreanos, tailandeses y de la ópera china, así como cencerros europeos y matracas (o carraca), desvela un universo ritual todavía más aterrador y dantesco. Su sonoridad de exquisita factura vocal-instrumental delinea relieves de una intensa afección sensorial, susceptible a la aprensión icónica de imágenes hiperrealistas, extremas, de estados alterados de conciencia, médiums en trance, o espíritus y entidades del inframundo. No debe olvidarse que en la tradición yoruba el término «egungún» refiere a los espíritus de los ancestros y su relación con las fuerzas vitales de los seres de la tierra.

En esta obra la ritualidad telúrica advertida en la pieza para violín solo, *Toque a Eshu y Ochosi*, potencia su efecto al multiplicar por seis sus intérpretes. Los planos sonoros ensanchan y profundizan su estratificación para propiciar un resultado aún más intenso y polifónico. Véase como muestra gráfica en el ejemplo 119, cómo su estratificación monolítica superpone patadas *brutale* en el suelo (sobre estrado de madera), multifónicos distorsionados en la voz, sonidos inhalados de efecto dramático, los *shakes* de la práctica musical carnática, gritos y golpes trepidantes de tambores graves con sonidos metálicos de cencerros.



Ejemplo 119. Estratificación monolítica, *Egungún*, cc. 39-44.

Sin embargo, la instrumentación empleada por Aguirre en esta obra de percusión cobra un sentido singular. En ella se articulan planos tímbricos relacionados con componentes naturales como animal (cuero de los tambores), vegetal (bloques de madera, güiros y cuerpo

de madera de los tambores) y mineral (cascabeles); tres elementos que simbolizan el universo mágico-religioso afrocubano de carácter animista. En palabras de Ortiz: «criterio mágico que procura la integración pánica de todas las potencias cósmicas» (Ortiz, 1996: 304).

Entre los instrumentos del plano primero el compositor incluye dos doum doum africanos de origen mandinga que, a su vez, pertenecen a un conjunto de tres del mismo nombre. Esto permite relacionarlos, indirectamente, con dos conjuntos de tambores afrocubanos de origen nigeriano radicados en la Isla: bembé y dundún. Asimismo, emplea dentro de este plano membranófono, cuatro tumbadoras, uno de los iconos más representativos de la música popular cubana.

El plano segundo está integrado por tres bloques de maderas y cuatro güiros (o guayos). La presencia de estos últimos resulta de notable significación en la obra, debido a las texturas densas que el compositor elabora con dichos instrumentos de golpe indirecto de raspadura. Dentro de las festividades de bembé, los güiros suelen incluirse como instrumentos frecuentes, de hecho pueden ser tocados junto a los tambores bembé o como conjunto principal (toque de güiro). En este caso su nombre refiere al instrumento conocido también como *abwes* o chequerés. Estos se diferencian del güiro (o guayo) utilizado en la obra de Aguirre por su forma redonda y su ejecución por alternancia de golpe y sacudimiento. Hay que recordar que este instrumento se cubre con una malla tejida a la que se insertan semillas y/o cuentas de función exopercutiente. Sin embargo, pese a esta diferencia sustancial, los güiros empleados por el compositor no dejan de representar una alusión icónica de las sonoridades representativas de la festividad de origen yoruba.

El plano metálico que aportan los cascabeles alude, sin embargo, al ámbito ritual más litúrgico, teniendo en cuenta el modo en que ha sido tratado por el compositor, que exige a los seis percusionistas llevar atado a sus muñecas un brazalete de cascabeles. El tintineo que provoca este aditamento reproduce el sonido característico de los *chaguoró* del iyá, collarines de campanillas y cascabeles que se fijan alrededor de las dos membranas «o bocas» del tambor mayor del conjunto sagrado de batá. A diferencia de su uso tradicional, en el que estos accesorios resuenan por consecuencia de los movimientos y toques del tambor, Aguirre provoca el sonido de estos artilugios desde la gestualidad y teatralidad de los intérpretes, lo que los convierte en representación simbólica del tan sagrado instrumento.

Respecto a lo anterior, no debe pasarse por alto el vínculo de dichos instrumentos metálicos con el oricha Shangó, deidad del tambor y el trueno, al que precisamente se consagra el iyá. Shangó es la única

de las deidades yorubas que incluye en su vestimenta simbólica los cascabeles, y, curiosamente, es a esta deidad a la que Aguirre parece aludir, desde su intelectualidad barroca, en la cita introductoria de su edición de *Bembé*,[39] extraída del poema «Paisaje de verano» de Julián del Casal: «el rayo en el espacio centellea / y sobre el dorso de la tierra humeante / baja la lluvia en crepitantes gotas».[40]

El tratamiento textural de la obra revela en su articulación otros elementos a tener cuenta. En este sentido destaca la alternancia a la que aparecen sujetos en determinadas zonas del discurso los planos tímbricos principales de la pieza (tambores y güiros). Su yuxtaposición reiterativa de sonoridades contrastantes semeja el estilo responsorial de los tradicionales cantos afrocubanos, donde el coro de voces dialoga con la idea planteada por el cantante solista o *apwón*. Adviértase en el ejemplo 120 la contraposición tímbrica propuesta por el compositor entre planos de dos y cuatro componentes, a modo de alternancia solista-coro-solista-coro, etcétera.

Como elemento sustancial del discurso de la obra hay que agregar al comportamiento antes referido el tratamiento diferenciador propuesto por el compositor en sus texturas de güiros. Para ello Aguirre se distancia de las concepciones tímbrico-funcionales que caracterizan dichos instrumentos en las prácticas musicales cubanas, sean estas de tipo ritual o popular. A lo largo de la obra el compositor anula cualquier tipo de alusión a las franjas tímbrico-funcionales reconocidas por León (de función conductora, complementaria e improvisación[41]). En ningún momento estos se subordinan a una función complementaria o estabilizadora del tejido musical. Tampoco establecen en su comportamiento grupal independiente estratificaciones de registro (agudo, medio y grave) y de funciones musicales. El planteamiento del compositor responde más bien a su característico modo de hacer abigarrado, en el cual cada uno de los güiros impone su línea como elemento rector del discurso, al mismo nivel de los tambores (ejemplo 121). La superposición de polipulsos de cuatro semicorcheas contra seis, u ocho fusas contra seis semicorcheas, deviene así en franja tímbrica de saturación textural y polirrítmica.
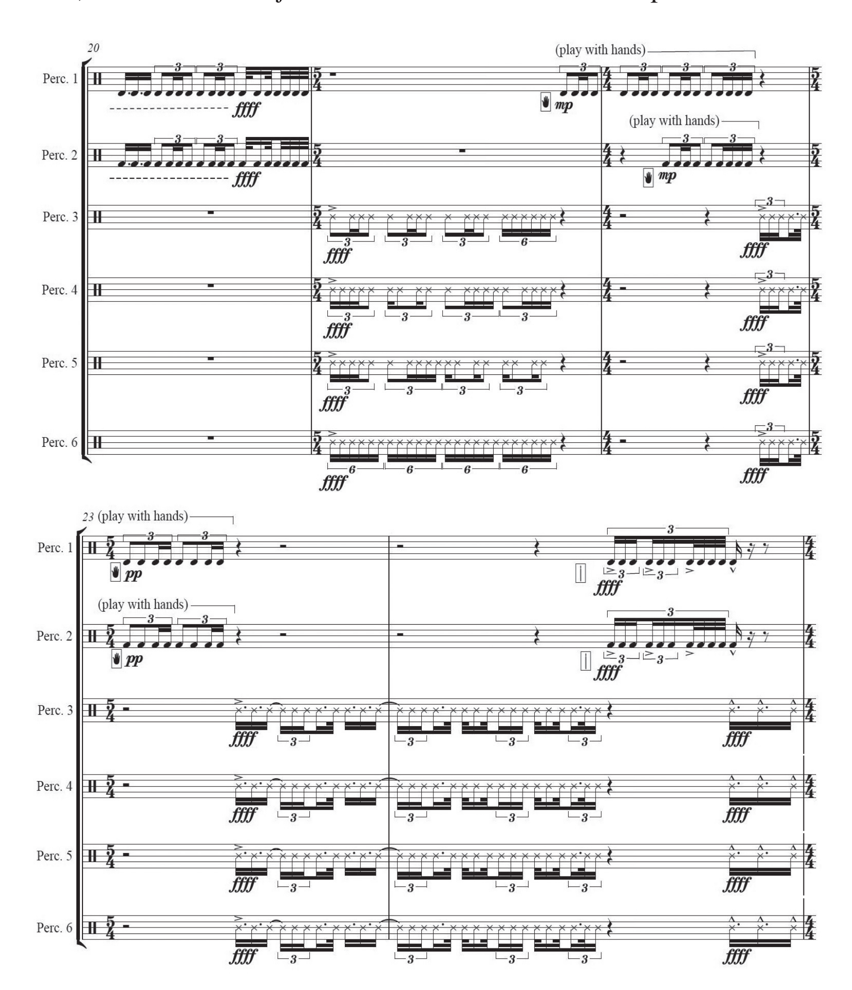
En cierto sentido, la obra puede entenderse como homenaje a la tradición académica musical afrocubana. Su aproximación a la rítmica e instrumentación tipológica de esta estética de los años veinte y

[39] Audiciones disponibles en Soundcloud <https://soundcloud.com/louis-aguirre>. Última consulta: 29/9/2015.

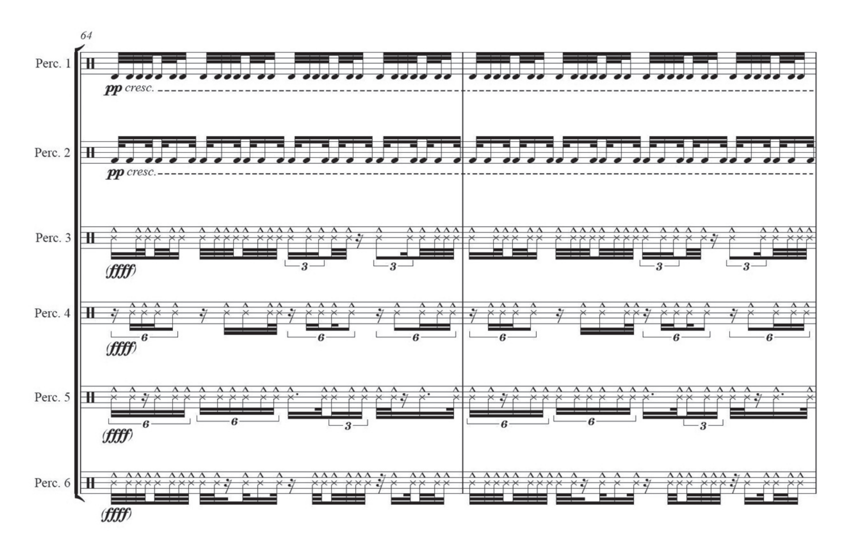
[40] Poema perteneciente a la sección «La gruta del ensueño» del poemario *Nieve*, de Julián del Casal, 1892.

[41] Véase capítulo 3, p. 122.

treinta del siglo XX parece evocar, intencionalmente, a sus clásicos y precursores. No debe perderse de cuenta que *Bembé* es también el enunciado de una obra iconoclasta de Alejandro García Caturla –para maderas, metales, piano y percusión– que se estrenó en el París de 1929, resuelta al influjo directo de las artes de la diáspora africana.



Ejemplo 120. Tratamiento responsorial, *Bembé*, cc. 20-24.



Ejemplo 121. Superposición de polipulsos, *Bembé*, cc. 64 y 65.

Observada la trayectoria de Aguirre, puede afirmarse que el discurso que ofrecen sus más de cien realizaciones sitúa la obra de este compositor en una órbita ávida de riesgo e invención. Como creador de la diáspora, aprehende e hibrida los elementos al alcance de sus inquietudes multiculturales, representando en sonidos sus visiones litúrgicas estratificadas y sus «trances cosmogónicos» de raigambre cubana y proyección universal. Aquí, pasado y presente se congregan en función de una experiencia y necesidad creativa de sofisticado cosmopolitismo y ritualidad salvaje; un equilibrio de tensión y expansión sonora que aún reserva momentos culminantes en el devenir de su madurez compositiva.

CONSIDERACIONES FINALES

Los cambios políticos acontecidos en el mundo occidental a finales del segundo milenio, principalmente en la Europa del Este, arrojaron el curso socioeconómico, político y cultural de Cuba a una crisis sin precedente en la historia. Su epicentro, localizado en la década de los noventa y definido como Período Especial en Tiempos de Paz, se tornó para la vida del cubano en verdadero acto de subsistencia y aflicción.

El escenario de estos últimos lustros devino en catalizador medular de la salida en masa de jóvenes cubanos, entre ellos, artistas nacidos y formados bajo los principios ideológicos y estéticos de la revolución. Dedicarse al estudio de carreras universitarias frente a esta realidad adversa, más que un reto se materializó en gesto de hazaña y consagración de envergaduras insospechadas, sobre todo si se tienen en cuenta los cambios suscitados en la sociedad cubana de entonces, donde el salario extraoficial de un maletero o vendedor del sector turístico podía llegar a multiplicar por diez el sueldo de un médico, un ingeniero, un profesor universitario o un científico. A esto se suma el hecho de que el sector artístico comenzó a tener mayor acceso a un medio internacional que marcaba rasgos diferenciadores respecto al resto de las profesiones. Y en este sector, los músicos populares se beneficiaron aún más con el *boom* mundial de la salsa.

A nivel ideológico, los cambios fomentados en este medio de racionalización dieron apertura a una nueva concepción política y social ante el fenómeno imparable de la emigración. Su flexibilización dio lugar a medidas menos restrictivas, desacralizando, en parte, muchas de las viejas convicciones de tipo económico, social, religioso, migratorio, e ideoestético. Con el acceso al mercado internacional, las manifestaciones culturales de la Isla devinieron medios de expresión de

la realidad controvertida y crítica de la sociedad cubana. Solo que, por primera vez, su discurso se concebía en mayor provecho de los estereotipos y clichés que permeaban lo público demandante del mercado internacional, deseosos de conocer no solo la cultura, sino los entresijos enigmáticos de la sociedad cubana tras el hundimiento del campo socialista europeo.

El auge de tópicos como el viaje, la emigración, la insularidad, el hambre, la prostitución y el uso irónico de motivos patrios, políticos e identitarios permeó, en diferentes niveles y matices, las manifestaciones artísticas y literarias cubanas de aquellos años. Todo ello como garante de un estilo de provocación y crítica *(cuban style)* que logró reflejar tanto su pertenencia a un medio social aciago, como su interacción provechosa con un mercado internacional próspero y circunstancial.

Como el reverso de una moneda, la formación académica de los jóvenes compositores del ISA aquí estudiados respondió mayoritariamente a los presupuestos estéticos de sus profesores: Harold Gramatges, Carlos Fariñas y Roberto Valera. Sin embargo, en el orden ideológico, sus discursos musicales no persistieron ni en los contenidos políticos entonados por dichos predecesores en favor del ideal revolucionario socialista de los años sesenta y setenta ni en el discurso crítico, alternativo, brotado de la realidad sociopolítica de los noventa. Sus obras de estos años de formación académica e iniciación profesional se inclinaron fundamentalmente hacia una estética de nueva expresividad, desentendida tanto de complejidades, como de posicionamiento de vanguardia y actitudes políticas significativas.

Los nacientes modos composicionales de estos jóvenes creadores de los años noventa evidencian, primordialmente, la continuidad estética posmoderna imperante en la producción musical académica cubana de la década de los ochenta; época en la que las obras de sus predecesores marcaban una mayor tendencia a concepciones ideológicas de matizado nacionalismo, al tiempo que se distanciaban de aquellas propuestas cívicas y vanguardistas inscritas por sus discursos durante los años de mayor auge revolucionario (décadas de los sesenta y setenta). En sus obras habaneras, los noveles compositores cubanos de finales de siglo no dejaron de reflejar los valores raigales latinoamericanos de una supuesta «música nacional», en detrimento de una diversidad intercultural más abarcadora. Sin embargo, esta reafirmación, asumida de manera consciente o ingenua, no dejó de mostrar menores niveles de implicación respecto a la obra de sus antecesores, debido a los cambios políticos, socioculturales e identitarios a los que dio lugar el impacto de una crisis económica como la de entonces.

Esto conduce a puntualizar entre otros rasgos significativos de la producción musical académica cubana de los años noventa, los

siguientes comportamientos, reflejo de un momento histórico y sociocultural concreto:

- Tendencia a una estética neoexpresiva posmoderna de marcado anclaje tonal y concepción estructural neoclásica, vinculada a la herencia musical académica euroccidental.
- Preferencia por la asimilación y reinvención creativa de códigos característicos del hacer músico-cultural cubano de base popular, folclórica y académica, en tanto vía de legitimación y/o reafirmación identitaria del discurso nacional.
- Acercamiento asiduo a temáticas artísticas diversas, desentendidas mayoritariamente de los posicionamientos políticos manifiestos en el hacer cultural cubano de finales de siglo.

Las obras primeras de los jóvenes compositores de aquellos años responden, en efecto, a realizaciones de gran aliento expresivo, donde el predominio de una clara percepción estructural (binaria-ternaria) desvela un sentido lineal del discurso, dirigido a un momento climático ascendente y un descenso final significativo, así como una clara tendencia a la reiteración y el empleo de un sistema tonal expandido, acorde con las concepciones posmodernas de finales y principio de siglo. El ciclo de canción de cámara *El vacío* (1990-1993), para soprano solista y piano, de Eduardo Morales-Caso es, sin dudas, una de las realizaciones relevantes de aquella estética de marcada expresividad y lirismo, a la que también pueden sumarse los *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F* (1989), ideados por Ileana Pérez Velázquez para conjunto instrumental de cámara, y el *Concierto para trío clásico* (1987-1988) de Louis Aguirre. Este último con una mayor preferencia por las relaciones tonales de ejes bartokianos y diseños estructurales de concepción más arriesgada.

Otras obras significativas dentro de esta tendencia a la claridad estructural, lineal y expresiva del discurso son las que se inclinan, excepcionalmente, hacia un trabajo tímbrico experimental. Ailem Carvajal es de las compositoras que aborda esta estética en una obra como *En tres* (1997), para flauta sola. Sus soluciones inventivas radican no solo en la combinación compleja de efectos como *frullato*, golpes de llaves, *glissandi*, aspiraciones y expiraciones de aire, *whistles tones* y otros efectos percutidos; sino en la concepción de una obra que multiplica por tres sus posibilidades sonoras, aprovechando por independiente cada una de las partes que conforman la flauta traversa (cabeza, cuerpo y pie). La ópera-oratorio *Ebbó* (1998) de Aguirre, para soprano solista, narrador, bailarín y conjunto de cámara, es otra de las realizaciones

que resultan llamativas en este ámbito. Su propuesta, de carácter dramático y sentido narrativo multidimensional, enfatiza el uso de efectos tímbricos como *sprechstimme*, *frullato*, *glissandi*, multifónicos y trémolos dentro de una organización atonal de alturas de sonidos, incluyendo, además, y como excepción dentro de este contexto, incipientes recursos de microtonalidad.

La preferencia por los códigos músico-culturales cubanos puede verse, por su parte, en obras representativas como la suite de temas populares cubanos para clarinete y fagot *Identidad* (1993) de Carvajal. En ella, el empleo de recursos intertextuales como la reelaboración alegórica de citas de cantos y tonadas ancestrales del patrimonio musical campesino, afrocubano y sonero demuestran su concepción arraigada y transgresora frente a un pasado cultural identitario. Otra obra llamativa en este mismo orden es el danzón para piano solo *De chismes y confidencias* (1991) de Keyla Orozco. Particularmente por su alusión estilística de sello irónico, expectante y renovador, en el que se concitan creativamente los comportamientos rítmicos, estructurales, melódicos, armónicos y tímbricos definidores del género músico-bailable por excelencia del patrimonio nacional cubano, el danzón.

La combinación de estilos y géneros musicales que se dan en ciclos como la *Suite insular* (1992) de Carvajal refleja, por su parte, el acercamiento a mundos sonoros y artísticos diversos. Esta obra didáctica, escrita para piano solo, alude indistintamente en sus cinco micropiezas a sonoridades estilísticas de la música campesina y afrocubana, el latin jazz y el colorido armónico impresionista. Siguiendo esta vertiente, aunque desde un ámbito más internacional, destacan el ciclo de cuatro piezas genéricas latinoamericanas (habanera, samba, tango y joropo) que acoge la obra *Eco y espejo* (1994), para violín y flauta, de Orozco, y el ya citado ciclo de Pérez Velázquez, *Cinco telegramas…*, obra representativa de esta etapa habanera que alude creativamente a rasgos estilísticos de compositores como los *Srs. C* (Cervantes), *D* (Debussy), *B* (Bach) y *F* (Fariñas).

Dos patrias (1996), para orquesta sinfónica y soprano solista, es por su proyección crítica y controvertida una excepción del grupo de realizaciones estudiadas dentro de esta primera etapa. A diferencia de lo que predominaba en el ámbito musical académico del país en estos tiempos, la obra martiana de Aguirre se abre paso en medio del discurso crítico que sí caracterizó el resto de expresiones artísticas cubanas de finales del siglo XX; tanto por abordar el discurso poético de José Martí –símbolo del ideario intelectual y revolucionario de la Isla– en un tono desesperanzador, como por afrontar el cuestionamiento de la temática de la patria dentro del clima ideológico y social de la crisis de

los noventa. Sin embargo, hay que reconocer que la brecha abierta con esta obra por el joven compositor camagüeyano no halló continuidad ni en su catálogo autoral ni en las obras de sus contemporáneos.

Entre 1993 y 2002 estos cinco creadores se suman al núcleo de compositores académicos de la diáspora cubana. Los cambios producidos en los discursos musicales de dichos creadores tras este paso se convierten en rasgos de trascendencia y diversidad notable. La experiencia vital que en ellos ha suscitado el encuentro con nuevos contextos socioculturales, estéticas y posicionamientos identitarios entre «el aquí y el allá» (presente y pasado) de la migración marcan de forma inexorable tanto sus modos compositivos como los nuevos derroteros de una práctica musical cubana más diversa e intercultural.

Unidos paradójicamente por su descentralización y dispersión grupal entre Nueva York, Madrid, Ámsterdam, Parma y Aalborg, los cinco compositores aquí estudiados enfrentan en común el reto ineludible que encierra todo acto diaspórico de adaptación y resistencia. Por lo que sus desafíos identitarios, arriesgados a procesos de maduración creativa en tierra extranjera, los arroja a constantes como:

- la escisión de una identidad cultural de origen,
- la doble conciencia entre la asimilación/conciliación y el retorno utópico,
- la (re)territorialización espiritual, corporal y artística de un espacio propio fuera del suyo.

Como consecuencia, la realidad diaspórica de estos compositores ratifica la condición relacional e incompleta de su identidad como grupo e individuos. Al vivir con/en la diferencia (lo subalterno/exótico/*différance*) de nuevas redes transnacionales y lugar de partida, sus identidades constatan claramente su cualidad de cambio, proceso y (trans)formación continua, en dependencia estrecha con sus posicionamientos individuales. Toda vez que su exposición a altos niveles de conflicto creativo intercultural vierte en sus discursos musicales rasgos comunes y diversos con mayor tendencia a lo relacional, la síntesis, la confluencia intertextual y la hibridación.

El rasgo que identifica de modo general el discurso de estos cinco compositores cubanos de la diáspora es, precisamente, el de la intermediariedad-frontera, es decir, el del posicionamiento intermediario que, conscientes de sus movilidades, incertidumbres y múltiples cruces de fronteras culturales, marca su diferencia con relación a un pasado y/o un presente (lo retrospectivo y lo prospectivo). O lo que es igual, el de un posicionamiento creativo que oscila, en diversidad de

sentidos e irregularidades, entre lo que se integra y lo que se resiste a ser integrado. Las especificidades que muestran los discursos de estos compositores en torno a dicho rasgo conceptual resultan ampliamente llamativas, al representar cinco expresiones diferentes de un mismo fenómeno, teniendo en cuenta, asimismo, que sus modos de hacer estilístico-musicales se ciñen a una estética posmoderna ligada, fundamentalmente, a rasgos tradicionales como al retorno de la linealidad del discurso y la comunicación expresiva con el público.

El flujo de estas oscilaciones de intermediariedad-frontera se concreta en la obra intimista y emocional de Morales-Caso con una tendencia mayoritaria hacia la identificación con el medio poético, pictórico y musical hispano que le acoge (Madrid). Los títulos, dedicatorias o temáticas abordadas en muchas de sus realizaciones así lo evidencian, desde un discurso tonal posmoderno de tradicional arraigo neoexpresivo, marcado de colores armónicos impresionistas, trazos melódicos de trasfondo dramático expresionista y diseños estructurales neoclásicos. Vale mencionar, a este respecto, obras como: *El jardín de Lindaraja* (1999), fantasía para guitarra solo inspirada en la Alhambra; *O pássaro triste do mar* (2003), fantasía para guitarra en homenaje a Galicia y el desastre ecológico del buque petrolero *Prestige*; *Homenajes* (2004), ciclo de canciones de cámara para mezzosoprano y guitarra que rinde tributo a los compositores Rodrigo, Mompou y Falla; *Prólogo de la rosa enferma* (2009), canción de cámara para soprano y piano sobre textos de Góngora; *Volavérunt* (2009), dúo para violín y guitarra en homenaje a Goya, o su *Concierto de La Herradura* (2012), para guitarra solista y orquesta sinfónica, dedicada a la ciudad granadina del mismo nombre y la memoria de Segovia.

A esta integración explícita a la cultura hispánica se une también la cifra de 19 obras en las que el compositor incluye la guitarra, tópico por excelencia de la cultura musical española e hispanoamericana, ya sea como instrumento solo, solista o acompañante. Además de su propensión al uso tradicional y/o renovado de rasgos/tópicos musicales como el modo frigio y la candencia andaluza, el rasgueado de ascendencia flamenca o el diseño de facturas sonoras de estilo vihuelista-renacentista, que aluden intertextualmente al universo sonoro español, tal como ha sido posible apreciar en el análisis de su fantasía *La fragua de Vulcano* (2008), para guitarra solo, cuyo discurso narrativo, inspirado en el lienzo homónimo de Velázquez, traza a su vez confluencias deudoras con la guitarra clásica-contemporánea de Leo Brouwer.

Sin embargo, en el catálogo prolífico de este compositor de origen habanero también ocupan un lugar meritorio las obras de inspiración y temática de culturas diversas como la anglosajona, la francesa, la

germana, la helena o la indostánica. Algunas de ellas con uso de la propia guitarra española, como las más o menos recientes: *Adromeda's Spiral* (2008), *Samskara* (2010) y *Trois Sortilèges* (2012), concebidas para este instrumento solo. En cuyos casos, las referencias a dichas culturas europeas e hindú se diluyen un tanto por el uso característico que hace de este instrumento de cuerdas pulsadas el compositor.

A esta tendencia se contrapone la que viene a ser una de sus obras más llamativas, el trío clásico *La zarina de la montaña de cobre* (2003). Esta obra de inspiración folclórica y mitológica soviética conduce a Morales a evocar, nítidamente, el influjo cultural ruso de su infancia y formación musical dentro de la Cuba de los años setenta y ochenta, lo que, sin dudas, marca como significativo su necesidad latente de volver la atención hacia elementos culturales identitarios de su entorno de partida.

Más llamativo aún resulta en el caso de este compositor, descendiente de madre asturiana –lo que justifica, en parte, su identificación plena con la cultura hispana de acogida–, sus experiencias inéditas con el ámbito cultural afrocubano. El cambio de sentido que, en su posicionamiento mayoritariamente prospectivo, proponen obras como *Cinco cantos breves a Ochún* (2009), para cuatro voces solistas femeninas y percusión, y *Elegguá* (2013), para clarinete bajo, certifica el encuentro de Morales-Caso con una nueva oscilación en la intermediariedad-frontera de su particular discurso de la diáspora; juego estratégico con un arquetipo identitario de su pasado insular que, en cierta forma, busca marcar desde lo exótico (lo subalterno) su diferencia con el medio de acogida.

La perspectiva aportada por la obra de Carvajal al discurso de intermediariedad-frontera que domina en la creación de los compositores estudiados es radicalmente opuesta a la de Morales-Caso. En ella domina ampliamente la búsqueda interior hacia lo propio y diferenciador con relación a su nuevo entorno europeo. Como una isla en medio del mar, su expresión musical e identitaria tiende a resistir los embates del entorno europeo circundante, mostrando apenas trazas de fragmentación, cruce o hibridez. El discurso de Carvajal se aferra intencionalmente a la inestabilidad inherente que supone la *différance* (lo exótico o subalterno) de sus códigos cubano-caribeños en la escena italiana.

Sin embargo, sus obras de la diáspora no dejan de constituir también pruebas de asimilación de nuevos rasgos y discursos relacionados con su encuentro con la escuela tímbrica-experimental de Maderna, Berio y Nono. Fundamentalmente, aquellos vinculados al universo estético y creativo desarrollado en Italia en torno a la música concreta: desde la

modificación tímbrica de recursos sonoros urbanos y la diseminación electrónica de fonemas, palabras y versos, hasta el manejo del timbre como elemento de significación temática y narrativa. Este influjo cristaliza crucialmente el discurso desarrollado por la compositora en obras tan significativa de su conciso catálogo como *Resonancias «Lutum»* (1999), para clarinete en *sib* o clarinete bajo y cinta; *Aé! Mañunga* (2002), violonchelo y cinta, y *Eón* (2009), clarinete en *mib* y cinta, tres realizaciones que hibridan estilísticamente recursos electrónicos y acústicos, sacando el máximo provecho a rasgos, tópicos e iconos de la cultura y la práctica músico-popular cubanas.

En sus vueltas al pasado insular desde el presente de la diáspora, Carvajal potencia el discurso posmoderno de anclaje neoexpresivo y de tendencia experimental que la define. Su apremio nostálgico por comunicar y sentir en cubano le lleva a focalizar el centro de atención de sus composiciones en ficciones de espacios o paisajes sonoros urbanos de la Isla como Santiago de Cuba y La Habana, así como en tramas de cruces intertextuales que aluden o citan, en tanto recursos estratégicos de elaboración temática y narrativa, géneros musicales representativos de su experiencia identitaria de partida como la rumba, la conga o la comparsa. En uno u otro de estos argumentos, incluyendo aquí su contacto y (re)significación con la poesía de Dulce María Loynaz del Castillo, Carvajal busca siempre (re)visitar tópicos arraigados a la Cuba de los años ochenta y noventa del siglo pasado, estableciendo así su eje de referencia identitario con su país de origen.

En su caso, la confirmación actual de un mayor flujo de influencias interculturales se desvanece ante la fuerza y el auge de una señal de identidad que, en cierta forma, se resiste a diluir sus contornos, sin por ello dejar de dialogar con los recursos estéticos o propiamente compositivos que le ofrece el nuevo entorno desde su particular intermediariedad discursiva. Sin embargo, esta evidencia no determina categóricamente la imposibilidad de cambios en su proceder compositivo futuro, expuesto a entornos transnacionales de mayor o menor incidencia. O sea, inevitablemente sujeta a las confrontaciones y los procesos continuos de formación identitaria que, diacrónicamente, oscilan en su posicionamiento individual como compositora de la diáspora.

La obra musical de Ileana Pérez Velázquez expone, por su parte, un comportamiento más centrado en el posicionamiento flexible de la intermediariedad diaspórica. En su discurso multiestilístico posmoderno, de arraigo neoexpresivo, los códigos músico-culturales cubanos persisten creativamente con los códigos estéticos de su nuevo contexto norteamericano. Dentro de esta dinámica adquiere relieve significativo

su tendencia al cruce estilístico e identitario con el universo sonoro del jazz, ámbito históricamente compartido entre Cuba y Estados Unidos de Norteamérica por los cauces del latin jazz o jazz afrolatino, y el sello conservador y/o experimental del estilo compositivo académico norteamericano.

Antes que la especulación, a Pérez le atrae el afán por desarrollar un discurso de lirismo comunicativo, destreza rítmica y expansión contrapuntística y cromática de referencias tonales desdibujadas. Su propuesta de síntesis va de la hibridación de discursos (acústico-tonal y electrónico-experimental) y culturas (cubana, norteamericana y latinoamericana) que expone una obra como *Un ser encantado con unas alas enormes* (1996), para violín solo y cinta, a la flexibilización estilística que marca *Ligth echoes* (2009), para piano y percusión, en un discurso jazzístico latino de soporte neoclásico e impresionista.

En lugar de nostalgia por un pasado irrecuperable, en obras como *Alma de güije* (2012) y *Fragmented memories* (1999), para cuarteto de cuerdas y orquesta sinfónica, respectivamente, el discurso de Pérez Velázquez contempla como acto de invención musical la hibridación de códigos culturales de su pasado caribeño, en provecho de un mayor diálogo con su nueva realidad continental. Es por ello que sus cruces intertextuales con el universo musical cubano (lo subalterno/exótico), en los que incluso cabe la presencia implícita de tópicos como la clave cubana o patrones rítmicos soneros (tumbaos), tienden a diluirse y fragmentarse con el propósito de evitar connotaciones estilísticas excesivamente marcadas.

Sin embargo, y pese a su permanencia en uno de los ejes urbanos más cosmopolitas del planeta, la ciudad de Nueva York, la hibridez y la fragmentación de recursos estilísticos y músico-culturales que manifiestan las obras analizadas de esta autora tienden a una multiculturalidad de alcance regional. Sus composiciones suscitan principalmente un margen de interacción focalizado en históricas confluencias entre Caribe, Norteamérica y Latinoamérica, procurando un menor espacio a las confrontaciones de rasgos estilísticos dispares de uno y otro de estos contextos. En la música de Pérez Velázquez, heredera de la obra de Caturla, Copland, Orbón, Chávez, Ginastera y Bernstein, la fusión de dichos elementos panamericanos recalca, no obstante, la búsqueda de un discurso flexible e integrador. Su discurso sonoro y conceptual, sin mayor dificultad o riesgo, proyecta su expresión característica en la cotidiana (re)territorialización de un nuevo escenario cultural.

Más dada a la confrontación de elementos dispares de culturas diferentes se muestra la obra creativa de Keyla Orozco. El posicionamiento de intermediariedad-frontera que exhiben sus obras musicales

obedece a criterios más arriesgados y diversos, sin por ello dejar de establecer como eje estratégico de referencia sus códigos músico--culturales cubanos y caribeños de origen. Sus conexiones describen a grandes rasgos, y desde un discurso relativamente tradicional, la transitoriedad multicultural y estilística entre el universo primigenio del son montuno, la música tradicional-popular cubana, el joropo llanero, el latin jazz, la modernidad europea y, aunque de forma muy puntual, el gamelán indonesio.

La yuxtaposición y sincronización de estos elementos heterogéneos se evidencia en obras como *Estudio del pajarillo* (2007), para clarinete bajo, zapato de *tap* y *high-hat*; *Habanera en pajarillo voor de gestolen fiets* (2010), concebida para orquesta, o *Met de schoenen* (2008), para bailador de *tap* y orquesta de *big band*. Tres obras que desvelan con acierto notable la hibridación estilística y cultural alcanzada por la compositora en beneficio de un discurso más diverso y sugerente. Por otra parte, realizaciones como *Para ti nengón* (1998), ideada para dúo de percusión*; Maní eléctrico* (2003), para flauta dulce y *live electronic*, o *Nengón transformation 1 y 2* (2004)*,* para violín solo y piano solo respectivamente, aparecen como ejemplos ostensibles de hibridación estilística musical entre un discurso académico occidental expansivo, y otro de arraigo y funcionalidad estética tradicional-popular cubana. Las síntesis estilísticas manifiestas indistintamente por estas últimas obras, en las que fluyen citas, referencias, alusiones y parodias del patrimonio cubano, hacen de la resignificación de los códigos culturales de la Isla su medio eficaz de convivencia en la pluralidad de la diáspora.

Tanto una como otra de estas estrategias, cargadas de acento diferenciador, exótico y ecléctico, concurren al discurso de la compositora santiaguera como herramientas indispensables de un estilo propio e integrador dentro de su nuevo entorno multicultural holandés. Pero, sin duda alguna, la ironía es el rasgo que define y dinamiza con mayor acierto el hacer musical posmoderno de Orozco. Es este el filtro por el que pasa cada uno de sus propósitos y estrategias compositivas, desde la combinación tímbrica o instrumental de una pieza, hasta los recursos de hibridación e intertextualidad planteados. Esto hace que en sus obras cobre vida la transgresión de la permisibilidad del discurso, la sorpresa de un efecto tímbrico o gestual inesperado, la combinación de ideas aparentemente inconexas o el empleo de enunciados sugerentes, como el de su obra *Flutemos/Flauteamos* (2001) concebida para una orquesta de 33 flautas.

Sobre esta base crítica e ingeniosa la autora logra abordar relaciones estilísticas, culturales y textuales diversas con un discurso altamente comunicativo. En su música la diáspora halla espacio idóneo para el

diálogo ineludible entre pasado y presente, la asimilación y conciliación de códigos distantes y el cruce dinámico de fronteras entre un mundo caribeño y europeo propio, lo que, en efecto, refleja como rasgo esencial la ductilidad de una expresión artística e identitaria abierta a procesos múltiples de conectividad y (re)formalización.

A diferencia de Orozco, Louis Aguirre sostiene la expansión intercultural y dialogante de su obra de la diáspora sobre la base de una concepción religiosa de sentido ritual. Desde su experiencia como practicante de la santería y el palo monte, el compositor camagüeyano concibe el acto creativo como medio de comunicación, rezo, sacrificio e invocación a las deidades sobrenaturales, fundamentalmente los orichas afrocubanos. Sin embargo, en su música el posicionamiento de transitoriedad-frontera alcanza desde este eje religioso *differánce* (exótico/subalterno) un nivel álgido. Sus realizaciones plasman una visión posmoderna de profundo sentido dramático y claridad estructural, sin renunciar por ello a la racionalización de una estética vanguardista de engranaje cosmopolita. Con un discurso de organización atonal y microtonal, una concepción tímbrica exacerbada en su experimentación, y un desarrollo rítmico de complejidad interpretativa virtuosa, su obra extiende un espacio amplio a las confrontaciones divergentes y arriesgadas.

En su hacer compositivo confluyen procesos de hibridación estilística musical, cultural, textual y sincréticos religiosos de contextos tan disímiles como el euroccidental, el afrocubano, el hindú o el asiático. Por sus obras confluyen recursos compositivos propios de la vanguardia europea y la música carnática del sur de la India, con sonoridades simbólicas del ritual de la santería afrocubana y la mística sufí. *Gardens of the Beloved* (2008), ideada en cinco tropos para solo flauta/flauta alto en *sol*, por ejemplo, dibuja en sus páginas uno de los horizontes culturales más aglutinadores de su propuesta intercultural y de fragmentación sostenida. En ella el compositor sincretiza a modo de plegaria o rezo un discurso religioso de síntesis universal: cristiano, afro, hinduista y musulmán.

Por otra parte, sus obras de génesis ritual propiamente afrocubana hibridan recursos musicales de fuentes culturales diversas. En su amalgama asisten con naturalidad estructuras y técnicas carnáticas como el *korvai*, el *mohara*, los *talas*, los *gati*, las *ragas* o el *nadai bedham*, junto a instrumentos o formaciones instrumentales características de la tradición europea: *Eshu-Elegguá* (2003), para clavicémbalo solo amplificado; *Oggún* (2004), ideada como *Réquiem para órgano solo*; *Yemayá* (2008)*, Oru* para acordeón solo; *Toque a Eshu y Ochosi* (2013), para violín solo amplificado u *Ochosi* (2010), para cuarteto de cuerdas

amplificado. Otro grupo de obras de este mismo tipo, entre ellas cuatro dúos, cuatro sextetos y un concierto, centra su instrumentación en un amplio ámbito de la percusión universal, incluyendo en su formato: doum doums, tom toms, tam tam, bombo, bloques de madera y de hierro, cascabeles, carraca, tumbadoras, bongó, batá, güiros, mridangan, gongs coreanos, tailandeses y de la ópera china, tambores japoneses taikos y chinos zan gu, o cencerros africanos y europeos.

La microtonalidad y el uso de una tímbrica vocal-instrumental de violencia extrema se unen al concepto (neo)afrocubano tajante que aporta este compositor de la diáspora desde la septentrional ciudad de Aalborg. Su estética, abierta a la interpretación de imágenes hiperrealistas de estados alterados de consciencia, trances y entidades del inframundo, sustenta una concepción ecléctica, intercultural y barroca de integración categórica entre pasado y presente, visión desprejuiciada de un compositor de la diáspora que asume su obra desde la intermediariedad, la reconciliación de opuestos y el tránsito identitario, para ofrecer un vuelco creativo de modernidad inédita en curso de la música académica cubana. Como entonces sucediera en la literatura latinoamericana de Lezama Lima, Borges y Paz, la música de Aguirre revela en la contemporaneidad del siglo XXI una proyección ambiciosa que se afirma en su modernidad como heredera de toda la tradición cultural universal.

Las especificidades que proponen en sus discursos de intermediariedad-frontera estos cinco compositores advierten de la afluencia de niveles y soluciones creativas interculturales enfrentadas en sus trayectos diaspóricos. Sin embargo, y no excepto de riesgo por su actual estadio expansivo y cambiante, ello permite establecer entre otros rasgos diferenciadores del hacer compositivo de este grupo la tendencia a:

1. Una estética neoexpresiva posmoderna de herencia musical académica euroccidental y panamericana, de oscilación convergente y discontinua entre tradición y modernidad.
2. Una asimilación de códigos musicales cosmopolitas, en conciliación híbrida con códigos característicos del hacer músico-cultural cubano, en tanto vía de legitimación y/o reafirmación identitaria de un discurso propio *(différance)* de nueva (re)territorialización.
3. Un uso de temáticas culturales heterogéneas que, desde el recurso de la intertextualidad, dialogan con un universo cultural cubano más dúctil y renovado, desentendido de posicionamientos políticos a priori.

La convivencia de estos compositores cubanos de la diáspora en el actual contexto musical y cultural internacional representa para dicho contexto la vía de acceso fundamental a una de las prácticas musicales académicas contemporáneas latinoamericanas de afluencia más discontinua en las últimas décadas del siglo XX, sobre todo si se tienen en cuenta las adversas posibilidades de movilidad e intercambio continental a la que se enfrentan las generaciones de compositores cubanos contemporáneos, a excepción de Leo Brouwer, figura más internacional de su historia.

Por otra parte, merece destacarse la pluralidad de aportación cultural subalterna (*différance*/exótica) que ofrece a estos contextos globales la presencia de dichos creadores cubanos como sujetos protagonistas del hacer cultural de sus nuevos entornos. Y, entre otras cosas, la toma de contacto sistemática con una de las herencias culturales más representativas del ámbito popular-tradicional-folclórico del universo musical de las Américas y el Caribe. En cierto sentido, esta realidad regulariza hechos tan singulares como el de que un compositor cubano como Aguirre, residente en Aalborg desde 2004, represente la nación danesa en un importante festival de música contemporánea en Helsinki, el Nordic Music Days, con una obra neoafrocubana de vanguardia titulada *Ochosi*, para cuarteto de cuerdas amplificado. O, de otra parte, el encuentro de una obra obligatoria de notorio acento sonero cubano, *Arpa*, para arpa solo, en un certamen musical holandés, *The* 3rd. Dutch Harp Competition 2000, compuesta por Orozco, residente en Ámsterdam desde 1996.

Sin embargo, esta realidad no niega el hecho de que estos mismos compositores migrantes resistan en sus trayectos artísticos situaciones desfavorables como minoría étnica y cultural ajena a la de sus nuevos entornos. Como creadores de la diáspora, a ellos corresponde hacer frente a las intrincadas leyes migratorias urdidas por el primer mundo en la era global contemporánea, generalmente excluyentes y segregarias, además de sobrellevar los límites difusos con los que, consciente o no, las políticas culturales de sus actuales contextos de acogida priorizan a autores y discursos nativos. Pero, sin duda, es el desarrollo de nuevas estrategias de comunicación artísticas para un espacio receptor al que son ajenas buena parte de sus vivencias, códigos culturales y señas de identidad su reto mayor e inapelable. Ténganse en cuenta en este sentido aspectos como:

- El uso de instrumentos (o medios) musicales poco o nunca antes tratados en la música académica cubana y caribeña: arpa, acordeón, tambor mridangan, conjunto gamelán, flauta dulce y de pan, clavicémbalo, órgano, orquesta de big band, bailador de tap, saxofón o clarinete bajo.

- El desarrollo de recursos estilísticos y compositivos de orígenes tan diversos como: la música concreta italiana, la nueva complejidad inglesa, la nueva simplicidad nórdica, la manifestación jazzística afronorteamericana y caribeña, la tradicional venezolana, la folclórica rusa, la vihuelista hispánica o la música carnática del sur de la India (esta última con el aporte sustancial de un sistema de cifrado armónico microtonal inédito, ideado por Aguirre).

La expansión aportada por estos compositores con un *corpus* musical heterogéneo de 216 obras (entre 1993 y 2013) ensanchan los tradicionales márgenes de referencia de lo estrictamente cubano. Sus fusiones de intermediariedad y cruces de fronteras perfilan nuevas re-definiciones y reinserciones de lo propiamente multicultural en el entorno continental latinoamericano. Al proponer cambios de apertura y universalidad a una imagen preconcebida de «música nacional», sus obras cubanas de la diáspora se abren paso desde los epicentros de la globalidad, desprejuiciadas de espejismos y dependencias de culturas dominantes.

Sus obras plasman soluciones creativas a conflictos de inestabilidad, confrontación de identidades e hibridación de componentes músico-culturales diversos, y, en efecto, al reinsertarse en una realidad sociocultural o condición de producción y mercado diferente, fraguan contornos interculturales de nuevo tipo a su tradición académica musical de origen. Sus hibridaciones constatan la riqueza, ductilidad y permanencia de un patrimonio musical renovado. Sones, congas, rumbas, danzones, habaneras, guajiras, chachachás y manifestaciones músico-religiosas afrocubanas coexisten aquí, en mayor o menor nivel de abstracción creativa, como expresión latente de nostalgia, necesidad de reafirmación de una identidad de partida dentro del caos imperante o, simplemente, búsqueda estratégica de un recurso de criollización y exotismo de impacto comercial.

Sea de una u otra forma, la proyección lograda por los cinco creadores estudiados dibuja, en tan solo dos décadas, horizontes cartográficos de una pluralidad y envergadura universal poco o, quizás, nunca antes alcanzada por un grupo de compositores en el ámbito musical académico cubano. Sus obras suman en la actualidad un estimado de más de doscientas presentaciones en festivales internacionales y más de tres decenas de conciertos en países de los cinco continentes, desde la Patagonia argentina hasta la capital japonesa, pasando por El Cairo, Darmstadt, Salzburgo, Riga, Grecia, Beirut, Pekín, Madrid, Asunción, Lima, México, D. F. y Nueva York, y en algunos casos, como corresponde a Aguirre, con casi una decena de conciertos monográficos en

países como Dinamarca, Holanda y España. La actividad curricular de estos compositores registra también más de dos centenares de obras estrenadas fuera de su país de origen, muchas de ellas comisionadas por centros gestores de música académica contemporánea e intérpretes de trayectoria internacional.

Por otra parte, resulta significativa la cifra de 58 obras que bajo la firma de estos autores cubanos se incluyen actualmente en catálogos discográficos de países como España, Alemania, Holanda, Dinamarca, los Estados Unidos de América, México y Aruba; incluyendo entre estos, cinco CD monográficos pertenecientes a Morales-Caso (CD: *La nave de los locos*, 2007; *Las sombras divinas*, 2009 y *Fuego de la luna*, 2011, por el sello Verso), un CD monográfico de Pérez Velázquez (CD: *An enchanted being*, *salty waters, and infinited stone…*, 2008, Albany Records) y otro monográfico de Carvajal (CD: *Isla*, 2012, Rey Rodríguez Productions).

De igual forma, se unen a este patrimonio activo las ediciones en partituras de otras 72 realizaciones por editoriales musicales como Casa de las Américas (Cuba), Periferia Sheet Music, EMEC y Arte Tripharia (España), Donemus y Beurskens Muziekuitgeverij Maasbree (Holanda), Simón Verlag für Bibliothekswissen (Alemania), Pizzicato Verlag Helvetia (Suiza), Balkanota (Bulgaria) y la plataforma internacional *on line* de música contemporánea Babel Score. A este gesto los mismos compositores incorporan la digitalización gráfica de gran parte de sus obras con sellos editoriales propios como Morales-Caso Editions, del autor homónimo, e Igbodú Edition, de Aguirre.

Como dato de valor referencial, véase a continuación el total de obras concebidas hasta 2013 por estos compositores en Cuba y la diáspora (gráfico 19): Pérez Velázquez (Cuba 7/EE. UU. 36), Morales-Caso (Cuba 38/España 51), Orozco (Cuba 10/Holanda 28), Carvajal (Cuba 16/Italia 16) y Aguirre (Cuba 26/Dinamarca 86). Tómese en cuenta que para la mayoría de estos creadores la diáspora marca un punto de inflexión significativo, coincidiendo con sus años de maduración y desarrollo compositivo, lo que, en cierta medida, advierte sobre el impacto tangible y diverso que ha tenido en el progreso profesional de estos compositores su condición de sujetos migrantes.

A diferencia de los colegas radicados dentro de las fronteras de la isla caribeña, las obras de estos creadores han contado –bajo esfuerzos propios– con una movilidad y difusión internacional incontrastable. Sin embargo, dentro de esta realidad resulta aún llamativo el hecho de que sea Cuba, país de procedencia de estos autores migrantes, uno de los escenarios de menor incidencia en sus actuales carreras profesionales, básicamente por ser este el medio cultural en el que ellos emergen como compositores y, de igual forma, el medio en el que

fluyen las claves identitarias que vertebran la dinámica intercultural de sus discursos.

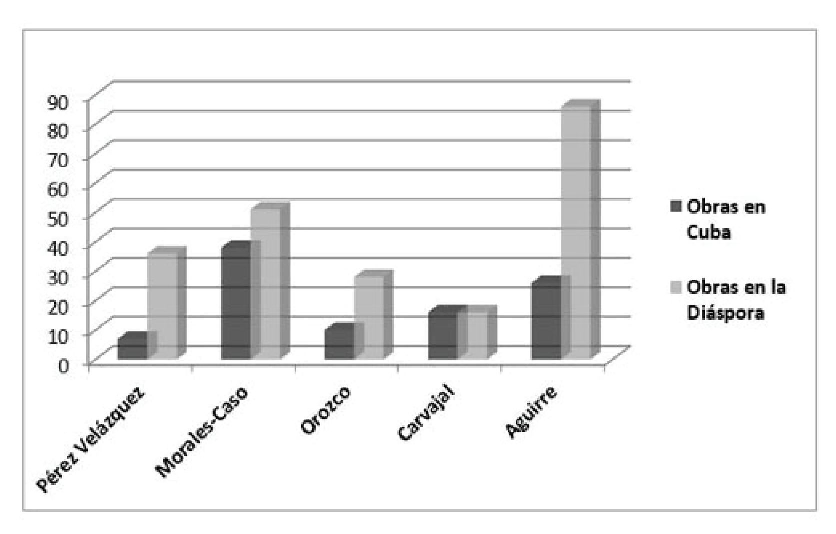


Gráfico 19. Total de obras compuestas en Cuba y la diáspora por Pérez Velázquez, Morales-Caso, Orozco, Carvajal y Aguirre (hasta 2013).

Son muchas las aportaciones que podrían ofrecer las vivencias de estos compositores de la diáspora al escenario de la música contemporánea cubana, así como muchas serían también las que estos últimos recibirían, en retroalimentación, del encuentro sistemático con profesionales cubanos de diversas generaciones. En realidad, son más los puntos en común que unen a ambos grupos de compositores que las diferencias que los distancian. A pesar de ello, los datos aportados por la actividad curricular de los autores investigados confirman aún la permanencia de un flujo de intercambio insuficiente y discontinuo, aunque con variabilidades esperanzadoras.

La totalidad de ocasiones en las que las obras de estos compositores han frecuentado en las dos últimas décadas el ámbito musical contemporáneo de la Isla no supera hasta el presente un promedio de 25 presentaciones. El currículum de algunos de ellos, como es el de Morales-Caso, apenas registra actividad en el territorio cubano, salvo la inclusión de una de sus obras (*En lo oscuro del alma*, 2002) en un CD del sello discográfico Colibrí (*Tarde en La Habana*, Dúo D'accord, 2009). En Pérez Velázquez, por su parte, las ausencias prolongadas de seis y siete años de la escena musical cubana recogen escasamente tres presentaciones en Cuba (2003, 2010 y 2011), dos de ellas en el Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana.

Contrario a la escasa actividad de estos dos compositores, Aguirre refleja más de una decena de presentaciones entre el festival interna-

cional capitalino organizado por la Uneac (2009, 2010, 2011 y 2013) y otros conciertos en capitales de provincias como Santiago de Cuba, Las Tunas, Holguín y Camagüey, llevando consigo intérpretes europeos de máximo nivel. Mientras, con un resultado mucho más alentador sobresale en este sentido el reciente premio obtenido por Carvajal en el evento internacional cubano de mayor impacto en el ámbito musical del país caribeño: la Feria Internacional Cubadisco (Premio Cubadisco 2013 en la categoría de Música de Concierto, CD *Isla*), a lo que se unen otras cinco presentaciones de Orozco en programas de la capital como el Festival Leo Brouwer de Música de Cámara Contemporánea de La Habana (2010), el Taller Latinoamericano de Composición e Interpretación del Premio de Composición de Casa de las Américas (2013) y su concierto monográfico en colaboración con la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba y el ISA (2002).

Las fechas recientes de estos intercambios, fundamentalmente de 2009 a 2013, reflejan un giro alentador en el quehacer común de los compositores radicados dentro y fuera de Cuba. Su actividad creciente presupone, al menos desde un punto de vista prospectivo, la génesis necesaria de un perfil de correspondencias mucho más interactivo; un perfil de intercambios viables que, por una parte, haga posible que los compositores de fuera no queden desconectados de las nuevas referencias músico-culturales surgidas de la contemporaneidad de la Isla; y, por otra, que ofrezca a los radicados en Cuba la conexión con la actividad generada por los de fuera desde sus experiencias interculturales recientes.

El presente de la Isla demanda espacios de mayor pluralidad y sintonía con la realidad transnacional de Cuba y el mundo contemporáneo, para evitar con ello el renacer de zonas dadas, desafortunadamente, al silencio y al naufragio de los emigrados. Con sus obras, los compositores de la diáspora cubana tienden puentes de inserción, diálogo y entendimiento entre dos espacios de una misma isla (local/global) que coexiste en el vórtice de sus fronteras culturales e identitarias. Trascender los límites de ese entorno convulso, disperso y apremiante constituye, tanto para estos creadores contemporáneos como para sus estudiosos, un reto de consagración y cauce necesario.

FUENTES CONSULTADAS

AAGE RASMUSSEN, KARL (2005): «Acta oficial de examen final de máster en composición de Louis Aguirre», Arhus, Dinamarca, 23 de junio. (Texto facilitado por el compositor Louis Aguirre).

ACOSTA, LEONARDO (2001): «Los móviles de Harold Gramatges», prólogo a *Harold Gramatges: Móviles* (edición facsimilar), La Habana, Editorial Letras Cubanas, pp. 5-26.

——— (2004): *Otra visión de la música popular cubana*, La Habana, Letras Cubanas.

AGUIRRE ORDÓNEZ, ALEJANDRA (2007-2009): *Voces de un trayecto*, documental, Producciones Atalaya, Madrid.

AGUIRRE, L. (s. f.): *Eshu-Elegua: un harpsichord yoruba* (ensayo sobre la obra *Eshu-Eleggúá* para clavicémbalo solo de Louis Aguirre).

——— (2004): «Intercambio de correos electrónicos con el autor del presente trabajo», 21 de julio.

——— (2010): «Entrevista realizada por el autor del presente trabajo, vía Skype», 17 de enero.

——— (2012): «Entrevista realizada por el autor del presente trabajo, vía Skype», 23 de mayo.

——— (2013a): «Intercambio de correos electrónicos con el autor del presente trabajo», 15 de febrero de 2013.

——— (2013b): «La segunda modernidad en la música clásica contemporánea». (Texto facilitado por el compositor).

——— (2014a): «Entrevista realizada por el autor del presente trabajo», 26 de abril.

——— (2014b): «Entrevista realizada por el autor del presente trabajo, vía Skype», 22 de mayo.

ALEGRÍA, DAYMÍ (2006): «Timba y tumbao, juntos y/pero no revueltos: estrategias de producción musical y gestualidad en la actual

música popular bailable cubana», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, no. 11, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Sebe Bogotá, pp. 133-143.

Alonso, Celsa (2011): *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Colección Música Hispana Textos, Estudios, no. 16, Madrid, Ediciones del ICCMU.

Alonso, Germán (2010): «El bello arte del ruido: La saturación en la música contemporánea de los últimos 20 años», *Espacio Sonoro*, *Revista de música actual*, Andalucía, no. 22, septiembre, http://www.tallersonoro.com/anterioresES/22/Belloartedelruido+Biblio.htm (en línea), 24/4/2014.

Álvarez Cañibano, Antonio (2009): *Sonda, problema y panorama de la música contemporánea (1967-1974)*, facsímil de los siete números de la revista *Sonda*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura.

Amer, José (1997): *Harold Gramatges. Catálogo de obras*, Colección Catálogos de Compositores, Madrid, Fundación Autor, SGAE.

——— (2005): «Homenaje a Manuel Duchesne Cuzán. Con él la vida fue, es y será música», *Clave,* La Habana, año 7, no. 3, segunda época, pp. 63-64.

Andrés, Ramón (2012): *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona, Acantilado.

Andreu, Agustín (1998): «Prólogo: Creo, confieso, adoro», *Credo,* La Habana, Cátedra de Estudios Cubanos del Instituto Superior de Arte de La Habana, edición facsimilar, Valencia, Colección Documentos, Universidad Politécnica de Valencia, pp. 1-3.

Ardévol, José (1966): *Música y revolución*, Colección Contemporáneos, La Habana, Ediciones Unión.

Arena, Reinaldo (1999): *El color del verano o Nuevo «Jardín de las Delicias»*, Colección Andanzas, Barcelona, Tusquets Editores.

Arnaud, Antonin (1978): *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa.

Augé, Marc (1993): *Los no-lugares: espacios del anonimato, antropología sobre la modernidad*, Barcelona, Gedisa.

Barnet, Miguel (1995): *Cultos afrocubanos. La regla de Ocha. La regla de Palo Monte*, La Habana, Ediciones Unión.

Bauman, Zygmunt (2002): *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.

——— (2013): *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, traducción de Lilia Mosconi, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

BECK, ULRICH (2002): *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, Barcelona, Paidós.
——— (2006)*: La sociedad del riesgo global*, Madrid, Siglo Veintiuno.
BÉHAGUE, GERARD (2006): «La problemática de la identidad cultural en la música culta hispano-caribeña», *Latin American Music Review*, Austin, 27/1 (Spring/Summer 2006), University of Texas Press, pp. 38-45.
BEHAR, RUTH y LUCIA SUÁREZ (2008): *The Portable Island: Cubans at Home in the World*, New York, Palgrave Macmillan.
BEHAR, SONIA (2009): *La caída del hombre nuevo. Narrativa cubana del período especial*, Caribbean Studies, volumen 24, New York, Peter Lang.
BENÍTEZ ROJO, ANTONIO (1998): *La isla que se repite*, Colección Ceiba, Barcelona, Casiopea.
BHABHA, HOMI K. (2002): *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
BLANCO, JOSÉ ANTONIO (2010): «La diáspora cubana en el siglo XXI», <http://diasporaydesarrollo.com/index.cfm/files/serve?File_id=7f8c0225-7d1c-4f2d-a47f-27d682d0142d>, Cuban Research Institute, Miami, Florida International University.
BOLAÑOS, AIMÉE G. (2008): *Poesía insular de signo infinito: una lectura de poetas cubanas de la diáspora*, Madrid, Betania.
BORGES-TRIANA, JOAQUÍN (1989): *Cúspide: Evocación de un ayer con presente*, La Habana, Ediciones Unión.
——— (1994): *Alguien nos está observando*, La Habana, Editorial Gente Nueva.
——— (1995): *Rock a la española*, La Habana, Casa Editorial Abril.
——— (2007): *Concierto cubano: La vida es un divino guión*, Barcelona, Linkgua Ediciones S. L.
——— (2009): *La luz, bróder, la luz: Canción cubana contemporánea*, La Habana, Ediciones La Memoria.
——— (2012): «Música cubana alternativa: Del margen al epicentro», <http://www.iaspmal.net/wpcontent/uploads/2012/01/JoaquinBorgesTriana1.pdf>, La Habana, 17 de octubre.
——— (2013): *Músicos de Cuba y del mundo. Nadie se va del todo,* La Habana, Concierto Cubano (CreateSpace Independent Publishing Platform).
BRAH, AVTAR (2011): *Cartografías de la diáspora. identidades en cuestión*, Madrid, Editorial Traficantes de Sueños, Mapas.
BRIGHENTI, LUCIA (2013): «"Alice", spettaculo di bimbi per bimbi», *Gazzetta di Parma,* Parma, 15 de mayo.
BRÍNGUEZ, MIRELYS (2008): «De mujeres y música: algo más que componer…», trabajo de diploma del ISA, dirigido por María Elena Vinueza, La Habana.

Brouwer, Leo (1982): *La música, lo cubano y la innovación*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Caballero Bonald, J. M. (selec.) (1971): *Narrativa cubana de la revolución*, Madrid, Alianza Editorial.

Caballero, Rufo (2009): *Agua bendita. Crítica de arte, 1987-2007,* La Habana, Letras Cubanas y Arte Cubano Ediciones.

Cabezas Miranda, Jorge (2013): «Un estilo es una manera de ser exacto», entrevista a Carlos A. Aguilera, *Diario de Cuba*. Disponible en: http://www.diariodecuba.com/cultura/15141-un-estilo-es-una-manera-de-ser-exacto. Consultado: 2/2/2013.

Cabezas, Jorge (2013): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002). Literatura cubana*, Jorge Cabezas Miranda (ed.), Barcelona. Disponible en <www.linkgua-digital.com>.

Cabrera Infante, Guillermo (2010): *Cuerpos divinos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Cabrera, Lydia (1986): *Reglas de Congo. Palo Monte Mayombe*, Colección del Chicherekú en el exilio, Miami, Florida, Ediciones Universal.

——— (2000): *El monte. Igbo. Finda ewe orisha. Vititi nfinda (notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba)*, Colección de Chicherekú, Miami, Florida, Ediciones Universal.

Calderón, Claudia (2015): «Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia», *Música oral del Sur*, Granada, no. 12, Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 419-443.

Cámara, Enrique (coord.) (2006): *«Sangita» y «natya», música y artes escénicas de la India*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro Buendía.

Camarero, Jesús (2008): *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos.

Carpentier, Alejo (1972): *La música en Cuba*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, Colección Popular.

——— (1991): *Obras completas de Alejo Carpentier, volumen 14, Conferencias*, México, Siglo Veintiuno Editores.

Carvajal, Ailem (2013a): «Entrevista realizada por el autor del presente trabajo», 20 de mayo.

——— (2013b): «Entrevista realizada por el autor del presente trabajo», 12 de octubre.

Casablancas Domingo, Benet: *El humor en la música: Broma, parodia e ironía*, DeMUSICA 3, Berlín, Edition Reichenberger, Kassel, 2000.

Casal, Julián del (1963): *Prosas*, tomo 3, La Habana, Edición del Centenario, Consejo Nacional de Cultura.

Casamayor, Odette (2006): *Bojeo cubano. Algunas aproximaciones a la insularidad en la narrativa cubana del siglo xx*, París, Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales. Disponible en: http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/tebeto/id/127. Consultado: 24/11/2013.

Casanella, Liliana, Neris González y Grizel Hernández (2006): «Merengue a lo cubano», *Clave,* La Habana, año 8, no. 2-3, segunda etapa, Instituto Cubano de la Música, pp. 3-17.

Casares, Emilio (dir.) (1999-2002): *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. del I al X), Madrid, ICCMU-SGAE.

Castro, Fidel (2001): *Palabras a los intelectuales*, Edición homenaje 40ª Aniversario, La Habana, Letras Cubanas.

Catalán, Teresa (2003): *Sistemas compositivos temperados en el siglo xx*, Compendium Musicae, Valencia, Piles, Editorial de Música.

Cendo, Rafaël (2012): «Por una música saturada», *Sulponticello*, traducción de Pedro Ordónez Eslava, enero, no. 30, II época. Disponible en: <http://2epoca.sulponticello.com/wpcontent/uploads/2012/01/20120102_PDF_por-una-musica-saturada_rafael-cendo.pdf> (en línea). Consultado: 4/6/2014.

Cetta, Pablo y Pablo Di Lisia (1991): «P. C. SOS», *Lulú*, Buenos Aires, no. 2, pp. 62-67.

Clave (1988): «*Clave* con Manuel Duchesne Cuzán, entrevista exclusiva», La Habana, no. 10, primera época, pp. 47-53.

Clifford, James (1999): *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Editorial Gedisa.

Connor, Olga (2003): «Rafael Rojas: "Intelectual público"», *Especial/El Nuevo Herald*, 14 de diciembre, en sección Internacionales de *Cubanet*. Disponible en: <http://www.cubanet.org/CNews/y03/dec03/15o8.htm>. Consultado: 11/12/2012.

Cook, Nicholas y Mark Everist (eds.) (1999): *Rethinking Music*, Oxford y New York, Oxford University Press.

Cornejo, Antonio (1996): «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno», *Revista Iberoamericana*, Pensilvania, Universidad de Pittsburgh, vol. LXII, no. 176-177, julio-diciembre, pp. 837-844.

Corrado, Omar (2010): *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz* (Premio de Musicología de Casa de las Américas 2008), La Habana, Fondo Editorial de Casa de las Américas.

Chaviano, Daína (1998): *El hombre, la hembra y el hambre*, Barcelona, Planeta.

Chessa, Luciano (2012): *Luigi Russolo, Futurist. Noise, visual arts, and the occult*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

CHION, MICHEL (1983): *Guide des objets sonores*, París, INA/Bochet-Chastel.

DÍAZ AYALA, CRISTÓBAL (1998): *Cuando salí de La Habana. 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo*, San Juan, Fundación Musicalia.

———— (1999-2000): «Intercambios, diásporas, fusiones», *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, no. 15, invierno, pp. 86-95.

DÍAZ, CLARA (2001): «Contrapunteo estético en la música cubana del siglo XX (III parte)», *Clave,* La Habana, año 3, no. 1, segunda época, pp. 49-56.

DIBELIUS, ULRICH: *La música contemporánea a partir de 1945*, traducción del inglés por Isabel García Adánez, Serie Akal Música, Madrid, 2004.

DIEGO, ELISEO ALBERTO (1996): *Informe contra mí mismo*, Madrid, Alfaguara.

DOMÈNECH, JOSEP M. y CARLES BOSCH (2002): *Balseros*, film documental de la productora Bausan Films y Televisión de Catalunya TV3, España.

DOMÍNGUEZ, YARELIS (1999): «En los 65 años de Carlos Fariñas. No me visto de cubano para componer», *Clave,* La Habana, año 1, no. 2, segunda época, pp. 2-7.

———— (2009): «Canciones de Pepito el de los cuentos», *Clave,* La Habana, año 11, no. 1, pp. 17-21.

ELI, VICTORIA (1998): *Roberto Valera. Catálogo de compositores*, Madrid, Fundación Autor, SGAE.

———— (1999): «Ardévol Guimbernat, José», en Emilio Casares (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. I), Madrid, ICCMU-SGAE.

———— (2007): «Excepcional invención compositiva», *Sibila*, *Revista de arte, música y literatura*, Madrid, no. 25, octubre, pp. 50-51.

———— e ILEANA GÜECHE (2002): «Caminos de la electroacústica en Cuba», *Clave,* La Habana, año 4. no. 3, segunda época, pp. 24-30.

———— y ZOILA GÓMEZ (2002): *…haciendo música cubana*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación.

ELIGIO FERNÁNDEZ, ANTONIO *(Tonel)* (1999): «Árbol de muchas playas: del arte cubano en movimiento (1980-1999)», en Marilyn A. Zeitlin (ed.): *Contemporary Art from Cuba/Arte Contemporáneo de Cuba*, New York, Arizona State University Art Museum y Delano Greenidge Editions, pp. 53-66.

FORNET, AMBROSIO (1997): «Soñar en cubano, escribir en inglés: una reflexión sobre la tríada lengua-nación-literatura», *Temas*, La Habana, no. 10, abril-junio, pp. 4-12.

FORTE, ALLEN (1973): *The structure of atonal music*, London, Yale University Press.
FOUCAULT, MICHEL (1999): *Estética, ética y hermenéutica*, vol. III, introducción, traducción y edición a cargo de Ángel Gabilondo, Obras Esenciales, Barcelona, Paidós.
FOWLER, VÍCTOR (1996): «Miradas a la identidad en la literatura de la diáspora», *Temas*, La Habana, no. 6, abril-junio, pp. 122-132.
FUBINI, ENRICO (1994): *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, versión castellana de Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, Alianza Editorial.
———— (2002): «Escuelas nacionales, folclor y vanguardias: ¿elementos compatibles en la música del siglo XX?», *Boletín Música*, La Habana, Casa de las Américas, no. 9, pp. 18-24.
———— (2012): «Globalización e individualidad en la música de hoy: ¿cuál es su relación?», *Boletín Música*, La Habana, Casa de las América, no. 33, octubre-diciembre, pp. 16-22.
G. P. M. (2013): «Cuba, "Isla" favolosa di Ailem Carvajal», *Gazzetta di Parma*, Parma, 28/1.
GALÁN, NATALIO (1997): *Cuba y sus sones*, Valencia, Pre-Textos.
GARCÍA ABRIL, ANTÓN (1983): *Defensa de la melodía*, Madrid, Edición Excma. Diputación Provincial de Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (nueva edición), Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós.
GARCÍA LABORDA, JOSÉ M. (1996): *Forma y estructura en la música del siglo XX (una aproximación analítica),* Madrid, Editorial Alpuerto, S. A.
GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1982): *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Ediciones Alfaguara, Madrid.
GELLNER, ERNEST (1994): *Encuentros con el nacionalismo*, Madrid, Alianza.
GENETTE, GERARD (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
GILMEN, BOB (2012): «Difficult Listening Hour», *The Journal of Music*, 11 de mayo, http://journalofmusic.com/focus/difficult-listening-hour (en línea), 17/02/2014.
GIRO, RADAMÉS (2007): *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, 4 tt., La Habana, Letras Cubanas.
———— (ed.) (2009): *Grupo Renovación Musical de Cuba*, La Habana, Ediciones Museo de la Música.
GÓMEZ CAIRO, JESÚS (2006): *Música cubana*, La Habana, Andante Editorial musical de Cuba.

Gramatges, Harold (1997): *Presencia de la revolución en la música cubana*, Radamés Giro (selec. y pról.), La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Grossberg, Lawrence (2003): «Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?», en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Editores, pp. 148-180.

Guembe, María Gabriela (2007): «Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia», *Boletín Música*, La Habana, Casa de las Américas, no. 18, enero-abril, pp. 32-46.

Guerra, Wendy (2006): *Todos se van*, Barcelona, Bruguera.

Guevara, Ernesto (1965): *El socialismo y el hombre en Cuba*, Cuadernos Erre, La Habana, Ediciones Revolución.

——— (2004): «Obras escogidas», <http://pachakutiq.com.ar/biblioteca/Che-Obras_escogidas.pdf>. Editado en digital por Resma, Santiago de Chile, Copyleft. Consultado: 17/2/2012.

Guzmán Urzúa, Camila (2006): *El telón de azúcar*, documental de autor de la productora Paraiso Production Diffusion, Cuba/Francia, Epicentre Films, Francia.

Guzmán, Rafael (2008): «Harold Gramatges, el laberinto de su creación» (entrevista del 2006), *Clave,* La Habana, año 10, no. 3, pp. 50-54.

Hall, Stuart (2010): «Identidad cultural y diáspora», en Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.): *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán--Lima-Quito, Envión Editores-IEP-Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar, [1990], pp. 359-460.

Hatten, Robert S. (1994): «El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales», *Criterios*, La Habana, no. 32, julio-diciembre, pp. 211-219.

Hepokoski, James (2009): *Music, Structure, Thought*. *Selected Essay*, England y USA, Ashgate Publishing Limited y Ashgate Publishing Company.

Hernández, Domingo (2002): *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Hernández, Rafael (2003): *Sin urna de cristal: pensamiento y cultura en Cuba contemporánea*, La Habana, Centro de Investigación Juan Marinello.

Hernández, Sergio Luis (2007): «Cine cubano. El camino de las coproducciones», http://bdigital.unipiaget.cv:8080/jspui/bitstream/10964/242/1/tese_Sergio_Morales.pdf (tesis doctoral), Universidad de Santiago de Compostela. Consultado: 25/2/2013.

Hernández-Miyares, Julio E. (1996): *Narrativa y libertad: Cuentos cubanos de la diáspora*, vol. I, Miami, Florida, Ediciones Universal.

Hernández-Reguant, Ariana (2009): *Cuba in the Special Period, Culture and Ideology in the 90's*, New York, Palgrave Macmillan.

Hinojosa, Rubén: «Software musical: Orbis Musicae (1993-1996)», <http://www.hinojosachapel.com/musica#.UTT0NFebqjJ>. Consultado: 22/3201.

Ibarra, David (2000): «Visión global de la economía cubana», en David Ibarra y Jorge Máttar (coord.): *La economía cubana: reformas estructurales y desempeños en los noventa*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, Naciones Unidas, Comisión Económica para América Latina (CEPAL), pp. 13-39.

Iges, José (ed.) (2012): *Ars sonora, 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, Fundación Autor.

James Figarola, Joel (2001): *Alcance de la cubanía*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

Jankelevitch, Wladimir (1983): *La ironía*, Madrid, Taurus, [1964].

Johnson, Julian (1999): *Webern and the transformation of nature*, United Kingdom, Cambridge University Press.

Kramer, Lawrence (1995): *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

Kuss, Malena (1998): «Nacionalismo, identificación y Latinoamérica», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, vol. 6, ICCMU, pp. 133-149.

———— (2000): «La certidumbre de la utopía: estrategias interpretativas para una historia musical americana», *Boletín Música*, La Habana, Casa de las Américas, no. 4, pp. 4-24.

León, Argeliers (1982): «Hacia una música del pueblo», *Ensayos de Música Latinoamericana*, selección del *Boletín Música*, colección Nuestros Países, Serie Música, La Habana, Casa de las Américas, pp. 298-304.

———— (1984): *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, [1974].

———— (1986): «Continuidad cultural africana en América», *Anales del Caribe*, La Habana, junio, pp. 115-130.

———— (2001): *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América*, La Fuente Viva 19, La Habana, Fundación Fernando Ortiz.

Lester, Joel (2005): *Enfoques analíticos de la música del siglo xx*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Madrid, Ediciones Akal.

LEZAMA LIMA, JOSÉ (2000): *Paradiso*, Colección Literatura Latinoamericana, La Habana, Casa de las Américas.
——— (2010): *La cantidad hechizada*, La Habana, Letras Cubanas.
LINARES, MARÍA TERESA y FAUSTINO NÚÑEZ (1998): *La música entre Cuba y España*, Madrid, Fundación Autor.
LOCHHEAD, JUDY y JOSEPH AUNER (eds.): *Postmodern music/Postmodern thought*, Studies in contemporary music and culture, volume 4, New York and London, Routledge, 2002.
LÓPEZ CANO, RUBÉN (2002): «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tipos y competencias en la semiótica musical actual», *Cuicuilco*, México, vol. 9, no. 25, mayo-agosto, pp. 155-195.
LÓPEZ CANO, RUBÉN (2005): «Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global», *Nasarre,* España, vol. 21, no. 1, pp. 59-76. Disponible en: www.lopezcano.net. Consultado: 18/6/2014.
——— (2006): «La música ya no es lo que era: una aproximación a las posmodernidades de la música», *Boletín Música*, La Habana, Casa de las Américas, no. 17, pp. 42-63.
——— (2007): «Música e intertextualidad», *Pauta,* México, no. 104, pp. 30-36.
——— (2014): «Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performativad», en Marita Fornaro (ed.): *De cerca, de lejos: miradas actuales en/sobre Musicología latinoamericana*, Montevideo, Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música, Universidad de la República, pp. 41-78, www.lopezcano.ner (en línea), 8/06/2014.
LOYNAZ, DULCE MARÍA (1955): *Obra lírica de Dulce María Loynaz*, Madrid, Aguilar.
——— (1993): «Lutum», *Credo*, año 1, La Habana, Cátedra de Estudios Cubanos del ISA, p. 3, en edición facsimilar, Valencia, Colección Documentos, Universidad Politécnica de Valencia, 1998, p. 3.
MADRID, ALEJANDRO L. (2008): *Los sonidos de la nación moderna* (Premio de Musicología de Casa de las Américas 2005), La Habana, Fondo Editorial de Casa de las Américas.
MALCUZYNSKI, PIERRETTE (1994): «El campo conceptual del (neo) barroco (recorrido histórico y etimológico)», traducción del francés por Desiderio Navarro, *Criterios*, La Habana, no. 32, julio-diciembre, pp.131-170.
MARTÍ, JOSEP (1996): *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel Editorial.
——— (2002): «Transculturación, globalización y música de hoy», *Boletín Música*, La Habana, Casa de las América, no. 8, pp. 3-21.

Martín, Edgardo (1971): *Panorama histórico de la música cubana*, Cuadernos CEU, La Habana, Universidad de La Habana.

Martínez Furé, Rogelio (1997): *Diálogos imaginarios*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

——— (2007): *Eshu (Oriki a mí mismo) y otras descargas*, La Habana, Letras Cubanas.

Medero, Norma (2003): «Palabra abierta: Coloquio sobre música cubana» (transcripción con intervenciones de: Jesús Gómez Cairo, Ela Egozcue, Carlos Fariñas, Harold Gramatges, Norma Medero y Roberto Valera), *Cúpulas*, La Habana, no. 14, Instituto Superior de Arte, pp. 4-28.

Medina, Ángel (1977): «El imaginario aéreo de la música: mitos, símbolos y realidades», en Lisón Taasud (ed.): *El aire, mitos, ritos y realidades: Coloquio internacional*, Alcantud, Barcelona, Antrophos.

——— (1996a): «Presencia de los músicos de América en la nueva música española», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 1, pp. 217-230.

——— (1996b): «Silencios, herencia, lastre y homenajes», en Julio Andrade, José López Calo, Carlos Villanueva (eds.): *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, pp. 7-29.

Messiaen, Oliver (1993): *Técnica de mi lenguaje musical*, traducción de Daniel Bravo López, París, Alphonse Leduc, Editions Musicales.

Meyer, Leonard B. (2000): *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, Madrid, Pirámide.

Molerio, Arleti (2009-2010): «Música académica cubana del siglo XXI. Un enfoque analítico de la producción de cámara realizada por compositores cubanos residentes fuera del país», http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3198, tesis previa a la obtención del título de Máster en Pedagogía e Investigación Musical, Universidad de Cuenca, dirigido por Rubén Terterian, Cuenca. Consultado: 7/9/2014.

Moore, Tom (2009): «An Interview with Ileana Perez-Velazquez», *Opera Today Reviews*, 26 de octubre. Disponible en: <http://www.operatoday.com/content/2009/10/an_interview_wi.php>. Consultado: 7/7/2014.

Morales-Caso, Eduardo (2010): «Notas», *Cinco cantos breves a Ochún* (partitura), Barcelona, Periferia Sheet Music.

——— (2011a): *América mágica* (programa de música clásica iberoamericana), entrevista de Micaela Vergara, Madrid, Radio Clásica, 16/10/2011, (37'40 min.). Disponible en: <http://

www.rtve.es/alacarta/audios/america-magica/america-magica-16-10-11/1224742/>. Última consulta: 17/2/2012.

Morales-Caso, Eduardo (2011b): «El catalizador de luz», notas al CD *Fuego de la luna*, Madrid, Verso.

———— (2012): «Intercambio de correos electrónicos con el autor del presente trabajo», 17 de enero.

———— (2013a): «Intercambio de correos electrónicos con el autor del presente trabajo», 15 de febrero.

———— (2013b): «Intercambio de correos electrónicos con el autor del presente trabajo», 22 de febrero.

Morales Flores, Iván César (2008): «Ebbó: del rito al simulacro», *Boletín Música*, La Habana, no. 21, nueva época, Casa de las Américas, pp. 3-24.

Morales Flores, Iván César (2011): «La obra compositiva de Louis Aguirre. Una inusual confluencia sonora de ritos y culturas», *Musiker,* Donostia, no. 18, Centro Superior de Música del País Vasco, pp. 117-139.

———— (2013): «Jóvenes compositores cubanos en el cambio de siglo: dinámica de una escena transnacional en sostenido intercambio de culturas e identidades», *Musicología Global, Musicología Local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 193-206.

Morgan, Robert P. (1999): *La música del siglo xx, Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, traducción Patricia Sojo, Madrid, Ediciones Akal.

Mosquera, Gerardo (1999): «La isla infinita: Introducción al nuevo arte cubano», en Marilyn A. Zeitlin (ed.): *Contemporary Art from Cuba/Arte Contemporáneo de Cuba*, New York, Arizona State University Art Museum y Delano Greenidge Editions, pp. 31-37.

Nájera, Francisco (s. f.): «Mitología y orfismo en *Muerte de Narciso* de José Lezama Lima», *La Tatuana*, Alabama, University of Alabama, no. 3. Disponible en: http://bama.ua.edu/~tatuana/numero3/criticos03/criticos/najeralezama.pdf. Consultado: 17/1/2013.

Nattiez, Jean-Jacques (1975): *Fondements d'une sémiologie de la musique*, París, Unión Générale d'editions.

———— (1990): *Music and discourse. Toward a semiology of music*, New Jersey, Princenton University Press.

———— (2005): «La semiología musical: más allá del estructuralismo, después del postmodernismo…», *Boletín Música*, La Habana, Casa de las América, no. 15-16, pp. 3-56.

Navarro, Desiderio (2006): *Las causas de las cosas*, La Habana, Letras Cubanas.

——— (2007): *A pe(n)sar de todo. Para leer en contexto*, La Habana, Letras Cubanas.
Nogueira, Ilza (2002): «El mestizaje intertextual en la música contemporánea: un estudio de caso», *Boletín Música*, La Habana, Casa de las América, no. 8, pp. 32-43.
Nommick, Yvan (1998): «Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla», *Revista de Musicología*, Madrid, vol. 21, no. 2, pp. 573.572.
——— (2005): «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo xx», *Revista de Musicología*, Madrid, vol. 28, no. 1, pp. 792-807.
——— (2010): «Del carácter imprescindible e inagotable del análisis musical», *Revista de Musicología*, Madrid, vol. 33, no. 1-2, pp. 225-234.
Nuez, Iván de la (1998): *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona, Editorial Casiopea.
Nuez, Rubén de la (2004): «Festival de música cubana en Holanda y Bélgica», *Boletín Música*, La Habana, Casa de las Américas, no. 14, pp. 76-77.
Núñez, Teresa (2013): «Intercambio de correos electrónicos con el autor del presente trabajo», 13 de marzo.
Nyman, Michael (2006): *Música experimental. De John Cage en adelante*, traducción Isabel Olid Báez y Oriol Ponsatí-Murlá, Girona, Contmpo-Documenta Universitaria, 2.
O'reilly, Andrea (2001): *ReMembering Cuba. Legacy of a diaspora*, Austin, University of Texas Press.
——— (2011): *Cuban artists across the diaspora. Setting the tent against the house*, Austin, University of Texas Press.
Ogas, Julio (2005): «Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo xx», *Revista de Musicología*, vol. 28, no. 1, Madrid, pp. 808-825.
——— (2010): *La música para piano en Argentina (1929-1983): Mitos, tradiciones y modernidades*, Colección Música Hispana, Textos, Estudios, no. 15, Madrid, ICCMU.
——— (2010): «El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura», en Celsa Alonso (coord.): *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Colección Música Hispana, Textos, Estudios, no. 16, Madrid, ICCMU, pp. 233-251.
——— (2014): «Análisis, estructura y fronteras. Una aproximación transversal a la música en Latinoamérica», en Marita Fornaro (ed.): *De cerca, de lejos: miradas actuales en/sobre musicología latinoamericana*, Montevideo, Comisión Sectorial de Educación

Permanente/Escuela Universitaria de Música, Universidad de la República, pp. 119-157.
Oliver, Regino (2010): *Roberto Valera. Soy como un niño distraído*, documental, Casa Productora de Documentales Octavio Cortázar de la UNEAC, La Habana.
Orovio, Helio (1981): *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
Orozco Alemán, Keyla (1998): «Dedicatoria», *Para ti nengón* (CD) .
———— (2012): «La música que yo escribo», http://www.keylaorozco.com/2/post/2012/05/la-musica-que-yo-escribo.html#comments. Consultado: 23/12/2013
———— (2014): «Entrevista realizada por el autor del presente trabajo», 22 de febrero.
Orozco G, Danilo (1984): «El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?», en Zoila Gómez García (pról., selec. y notas): *Musicología en Latinoamérica*, La Habana, Arte y Literatura, pp. 363-389.
———— (1989): *Rasgos de identidad-entonación y universalidad en la creación musical cubana contemporánea: su singular proyección en 30 años de realidad social revolucionaria* (material mimeografiado), La Habana, Uneac. (Texto cedido dentro del marco del Taller Musicológico Multitemático Abierto [TMMA] impartido y dirigido por el propio Danilo Orozco).
———— (1992): «Procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana», *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Austin, vol. 13, no. 2, University of Texas Press, pp. 158-178.
———— (1995): «Échale salsita a la cachimba: algunas reflexiones socio-culturales a partir de las letras de la música popular cubana actual», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, no. 3, Ediciones Unión, pp. 3-8.
———— (2000): *Nexos globales desde la música cubana con rejuegos de son y no son*, La Habana, Sello Ojalá.
———— (2003): «Simulacros músico-culturales y multiplicidad de barrocos en la modernidad tardía», *Boletín Música*, La Habana, Casa de las América, no. 13, pp. 3-38.
Ortega, Julio (2010): «José Lezama Lima y la teoría cultural trasatlántica», *Casa de las Américas*, La Habana, no. 261, octubre-diciembre, pp. 6-13.
Ortiz, Fernando (1978): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
———— (1996a): «Los factores humanos de la cubanidad», en Norma Suárez (selec.): *Fernando Ortiz y la cubanidad*, Colección La

Fuente Viva 1, La Habana, Fundación Fernando Ortiz, Ediciones Unión.
——— (1996b): *Los instrumentos de la música afrocubana*, 2 vols., Madrid/La Habana, Música Mundana Maqueda S. L./Fundación Fernando Ortiz.

Padilla, Alfonso (1999): «El análisis musical dialéctico», *Música e Investigación*, no. 4, Buenos Aires, pp. 11-116.

Perera, M. (2011): «Kcho "Ni pido perdón ni permiso"», *Tendencias del Mercado del Arte*, Madrid, año IV, no. 43, mayo, pp. 32-35.

Peretti, Cristina de (1989): *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos.

Pérez Cuza, Yianela (2008): «Isuama y Olugo: lo que la música descubre», *Clave*, La Habana, año 10, no. 1-2, segunda etapa, Instituto Cubano de la Música, pp. 34-42.

Pérez Firmat, Gustavo (1998): «Trascender el exilio: La literatura cubano-americana hoy», en Ambrosio Fornet (ed.): *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora,* Santa Clara, Ediciones Capiro. Disponible en: <http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n15_agosto/423_15.html.> Consultado: 23/12/2012.

——— (2000): *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, Florida, Ediciones Universales.

Pérez Gómez, Ailer (2011): *Música académica contemporánea cubana. Catálogo de difusión (1961-1990)*, La Habana, Ediciones CIDMUC.

Pérez Velázquez, Ileana (s. f. [a]): *Fragmented memories*, s/f y sin lugar de referencia. (Notas facilitadas por la compositora).

——— (s. f. [b]): «Un ser encantado con unas alas enormes». (Notas facilitadas por la compositora).

——— (2010): «Intercambio de correos electrónicos con el autor del presente trabajo», 29 de octubre.

———(2013): «Intercambio de correos electrónicos con el autor del presente trabajo», 22 de febrero.

——— (2014) : «Intercambio de correos electrónicos con el autor del presente trabajo», 4 de julio.

Pérez, Elizabeth (2009): «Celebran X Aniversario del proyecto Musicalia», *Granma*, 13 de enero, La Habana.

Picart, Gina (2002): «Harold Gramatges: el misterioso centro del alma», *Clave*, La Habana, año 4, no. 2, segunda época, pp. 44-48.

Piñera, Juan (2013): «Improntas de Isla», <http://www.cmbfradio.cu/articulo.php?art=1384>, página oficial de la emisora cubana CMBF, Radio Musical Nacional, La Habana, 30 de septiembre. Consultado: 11/11/2013.

Piñera, Virgilio (1998): *La isla en peso. Virgilio Piñera: obra poética*, Antón Arrufat, compilación y prólogo de Colección Contemporáneos, La Habana, Ediciones Unión.

Pople, Anthony (ed.) (1994): *Theory, analysis and meaning in music*, Great Britain, Cambridge University Press.

Posada, Andrés (2005): «Proyección de la nueva música en la América Latina: globalización y periferia», *Boletín Música*, La Habana, Casa de las Américas, no. 15-16, pp. 57-68.

Prieto, Abel (1994): «Cultura, cubanidad, cubanía», en http://www.nacionyemigracion.cu/Antecedentes/Conferencia1_ConferenciaAbelPrieto.html. Conferencia «La nación y la emigración», celebrada en La Habana entre el 22 y 24 de abril. Consultado: 23/12/2012.

Puñales-Alpízar, Damaris (2012): *Escrito en cirílico: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

Ramos, Francisco (2013): *La música del siglo XX. Una guía completa*, Madrid, Turner Música.

Rodríguez Cuervo, Marta (2002): «Tendencia de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947-1980)», tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, dirigido por Emilio Casares, Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/ghi/ucm-t25701.pdf>. Consultado: 17/1/2013.

——— (2012) «Viaje a través de los sentidos (2012)», <http://www.ailemcarvajal.com/marta-rodriacuteguez-cuervo-musicologist.html>. Consultado: 15/1/2014.

——— y Victoria Eli (2009): *Leo Brouwer. Caminos de la creación*, Edición Homenaje por su 70º Aniversario, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, S. R. L.

Rodríguez Chávez, Ernesto (1997): *Emigración cubana actual*, La Habana, Ciencias Sociales.

——— (2002): «Notas sobre la identidad cubana en su relación con la diáspora», *Temas*, La Habana, no. 28, enero-marzo, pp. 44-55.

Rodríguez, Marina (1999): «Muros, rejas y vitrales», *Clave*, La Habana, año 1, no. 2, segunda época, segunda época, pp. 8-14.

Rojas, Rafael (2006): *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama.

Ross, Alex (2009): *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, traducción del inglés por Luis Gago, Barcelona, Seix Barral.

Roy, Maya (2003): *Músicas cubanas*, traducción de Icíar Alonso Araguás, Colección Akal, Madrid.

Rozada, Hamilé (1999): «Roberto Valera: tímido y postmoderno», *Clave*, La Habana, año 1, no. 2, pp. 28-32.

Ruiz, Miviam (2005): «Desde la "rítmica cubana": Carlo Borbolla», *Educación*, La Habana, no. 116, segunda época, septiembre-diciembre, pp. 49-54.

———— (2008): «Archivística, musicología y redes en la creación y estudio de un archivo personal de la música», *Boletín Música*, La Habana, nueva época, no. 23, Casa de las Américas, pp. 10-31.

Saavedra, Leonora (2003): «Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en la representación de lo indígena mexicano», *Boletín Música*, La Habana, Casa de las América, no. 13, pp. 3-38.

Said, Edward W. (2005): *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona, Ed. Debate.

San Miguel, Raúl (2009): «Adam Ørvad. Impresionante interpretación», *El Habanero*, La Habana, 6 de noviembre.

Sánchez Cabrera, Maruja (1979): *Orquesta Filarmónica de La Habana (1924-1959)*, La Habana, Editorial Orbe.

Santana, Ernesto (2014): «Hasta donde me lleven los dioses», *CubaNet*, http://www.cubanet.org/actualidad/actualidad-destacados/hasta-donde-me-lleven-los-dioses/. Consultado: 19/5/2014.

Sarduy, Severo (2011): *El barroco y el neobarroco*, Apostillas por Valentín Díaz, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, Cuaderno de Plata.

Sciarrino, Salvatore (1997): *Le figure della musica: da Beethoven a oggi 1992-1995*, Milán, Ricordi.

Scott, James (2011): «Adam Levin: Plays Morales-Caso, 2011», *Mínor 7th: Acoustic Guitar Music Reviews / Acoustic Guitar Artists*, EE. UU., noviembre-diciembre. Disponible en: <http://www.minor-7th.com/shorttakes12_11.html>. Consultado: 2/9/2013.

Schaeffer, Pierre (1988): *Tratado de objetos musicales*, Madrid, Ed. Alianza Música, Versión española de Araceli Cabezón de Diego.

Schafer, R. Murray (1990): *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*, Buenos Aires, Ricordi Americana S. A. E. C.

———— (1997): *The Soundscape. Our sonic Environment and the Tuning of the world*, Rochester, Vermont: Detiny Books.

Schuijer, Michiel (2008): *Analyzing atonal music: Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*, Rochester, NY, University of Rochester Press.

Simón, Nelson (2012): «El peso de la Isla», *La Jiribilla,* La Habana, año X, no. 563, 18 al 24 de febrero. Disponible en: http://www.lajiribilla.cu/2012/n563_03/poesia.html. Consultado: 17/2/2013.

Sitges-Sardá, Francesc (2005): *Añá (liturgia de la transmutación)*, vídeo música, presentación del concierto de percusión de Louis

Aguirre, por Enric Monfort y Axyz Ensamble, dir. Jos Zwaanenburg, sello Nera Films, España.
SMITH BRINDLE, REGINALD (1996): *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*, traducción Alicia Artal, Buenos Aires, Ricordi Americana S. A. E. C.
SOBRINO, RAMÓN (1996): «El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla», en *Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en Sorbone*, 18-21 noviembre, 1999, pp. 33-46.
———— (2005): «Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», *Revista de Musicología*, Madrid, vol. 28, no. 1, pp. 667-696.
———— y MARÍA ENCINA CORTIZO (1995): «Metodoloxía da análise musical», *Eduga*, Galicia, no. 9, pp. 17-37.
SOUZA, ADRIÁN (2007): *Ifá. Santa palabra. Concepto ético sobre la muerte*, La Habana, Ediciones Unión.
SUÁREZ-PAJARES, JAVIER (2012): «De fuegos, sueños y fantasías», *Diverdi*, Madrid, no. 210, enero, p. 36.
SUPPER, MARTIN (2004): *Música electrónica y música con ordenador. Historia, estética, métodos y sistemas*, traducción Alejandro Arteaga Fernández, Madrid, Alianza Música.
TABARES, SAHILY (1990): «Aprendizaje con música computarizada», *Granma*, 22 de noviembre, La Habana.
TARASTI, EERO (2004): «¿Es la música un signo?», en Jesús Martín Galán y Carlos Villar Taboada (eds.): *Los últimos diez años de la investigación musical*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 37-62.
TENNEY, JAMES (2006): *META+HODOS: A Phenomenology of 20th Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form, and META Meta+Hodos*, edited by Larry Polansky, Lebanon NH, Frog Peak Music (a composers' collective).
TORRE MOLINA, CAROLINA DE LA (2001): *Las identidades. Una mirada desde la psicología*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
TUDARES, MARIANGELINA (2009): «Que soy de aquí, que soy de allá: conciencia nómada y (re)construcción cultural de la nacionalidad en la narrativa y el teatro hispano escrito en los Estados Unidos», http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4937&context=etd, tesis doctoral de la Florida State University. Consultado: 21/8/2014.
VALDÉS, ALICIA (2005): *Con música, textos y presencia de mujer: Diccionario de mujeres notables en la música cubana*, La Habana, Ediciones Unión.

VALDÉS, ZOE (1997): *La nada cotidiana*, Narrativa de Hoy, Barcelona, RBA Coleccionables.

VALERA, ROBERTO (2002): «El papel del piano en la transformación del hombre en músico», *Clave,* La Habana, año 4, no. 2, segunda época, pp. 3-7.

———— (2006): «Iré a Santiago, para coro misto: un análisis introspectivo», <http://www.uneac.org.cu/index.php?module=publicaciones&act=publicacion_numero&id=20&idarticulo=104», La Habana, no. 1. Consultado: 13/3/2013.

———— (2013): «Intercambio de correos electrónicos con el autor del presente trabajo», 9 de marzo.

VÁZQUEZ, OMAR: (2003): «Fariñas in Memoriam: Entre la electrónica y la computación», *Granma*, 13 de enero, La Habana.

VEGA, MARGARITA y CARLOS VILLAR-TABOADA (eds.) (2001): *El tiempo en la música del siglo XX*, Valladolid, Colección Música y Pensamiento, Seminario Interdisciplinario de Teoría y Estética Musical, Universidad de Valladolid.

VERGARA, MICAELA (2011): *América mágica-16/10/2011*, programa de música clásica iberoamericana, con entrevista al compositor cubano Eduardo Morales-Caso, Madrid, Radio Clásica. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/america-magica/america-magica-16-10-11/1224742>. Consultado: 17/2/2012.

VINUEZA, MARÍA ELENA (1988): *Presencia arará en la música folclórica de Matanzas* (Premio Musicología Casa de las Américas, 1986), La Habana, Casa de las América.

VITIER, CINTIO (1970): *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto Cubano del Libro.

VV. AA. (1997): *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*, 2 vols., La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Editorial de Ciencias Sociales.

———— (2002): «Homenaje a Carlos Fariñas» (separata), *Boletín Música*, La Habana, Casa de las Américas, no. 10, pp. 1-23.

WEIMER, TANYA N. (2008): *La diáspora cubana en México: terceros espacios y miradas excéntricas*, New York, Peter Lang.

WERNER HENZE, HANS (2004): *Canciones de viaje con quintas bohemias. Notas biográficas*, traducción de José Luis Arántegui, Madrid, Fundación Scherzo.

ZAMORA, LETICIA (2007): «Rompiendo rutinas: rasgos musicales de identidad-entonación en los *Móviles* de Harold Gramatges», trabajo de diploma del ISA, dirigido por Iván César Morales Flores, La Habana.

Notas a programas de conciertos

AGUIRRE, LOUIS: *Portrait Concert,* «Sobre mi música», 27 y 29 de septiembre de 2007, Conservatorio de Aalborg y Teatro de Conciertos de Arhus, Dinamarca.

MORALES FLORES, IVÁN CÉSAR: *Retrat de Louis Aguirre*, 6 de julio de 2013, III Festival SOXXI, 2013, Canals, Valencia.

VV. AA.: Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey:

- Conciertos del 16 al 21 de julio de 1996, Teatro Principal, Camagüey.
- Conciertos del 9 al 16 de julio de 1997, Teatro Principal, Camagüey.
- Conciertos del 6 al 12 de julio de 1998, Teatro Principal, Camagüey.
- Conciertos del 12 al 15 de julio de 2000, Teatro Principal, Camagüey.
- Conciertos del 6 al 13 de julio de 2002, Teatro Principal, Camagüey.

————: Orquesta Sinfónica de Camagüey: Concierto del 18 de enero de 1998, Teatro Principal, Camagüey.

————: Orquesta Sinfónica de Camagüey, Concierto en el marco de su 37 Aniversario, 14 de febrero de 2002, Sede de la Orquesta Sinfónica, Camagüey.

————: Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba: *Concierto por el día de la Cultura Cubana*, 21 de octubre de 2001, Teatro Amadeo Roldán, La Habana.

————: Orquesta Sinfónica de Oriente: Concierto del 30 de diciembre de 1997, sala Dolores, Santiago de Cuba.

CD

American Music for Percussion - 2, American Classics, Naxos Rights International Ltd., 8.559684, EE. UU., 2011.

BROUWER, LEO: *Antología selecta. Volumen 1,* Egrem, CD 0578, Cuba, 2003.

————: *Antología selecta. Volumen 2,* Egrem, CD 0579, Cuba, 2003.

————: *Antología selecta. Volumen 3,* Egrem, CD 0580, Cuba, 2003.

————: *Leo Brouwer 1939. Edición homenaje por su 70 Aniversario,* Premiere Discográfica, Integral Cuartetos de Cuerda, Sello Autor, SA01585, España, 2008.

CARVAJAL, AILEM: *Isla,* sello Rey Rodríguez Productions, Alemania, 2012.
Changüí y cumbancha: Ahora sí, Egrem, Siboney, LD-274, Cuba, s/f.
CLERCH, JOAQUÍN: *Integral de la obra para guitarra y laúd cubano de Carlos Fariñas*, Produciones Colibrí, CD 170, Cuba, 2011.
Familia Valera Miranda. Antología integral del son, *volumen 1,* Egrem, LD-286, Cuba, 1987.
GONZÁLEZ, HILARIO: *Grupo de Renovación Musical*, Producciones Colibrí, CD 196, Cuba, 2010.
GRAMATGES, HAROLD: *Grupo de Renovación Musical*, Producciones Colibrí, CD 171, Cuba, 2010.
————: *Diseños,* Egrem, Música de Cámara, CD 088, Cuba, 2007.
————: *Homenaje a Harold Gramatges. Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria,* Cosmopolitan Caribbean Music, S. L. Magic Music, Cuba, 1997.
JO, YALIZA y AILEM CARVAJAL: *Dame la mano y danzaremos*, Musicalia Children & RYCY Productions Inc, California, EE. UU., 2009.
La bella cubana, Cosmopolitan Caribbean Music, S. L. Magic Music, CD-0029'3, España, 1996.
La rumba soy yo: El All-Stars de la rumba cubana, Bis Music, CD 193, Cuba, 2000.
MORALES-CASO, EDUARDO: *La nave de los locos*, sello Verso, VRS 2048, Madrid, 2007.
————: *Las sombras divinas,* sello Verso, VRS 2087, Madrid, 2009.
————: *Fuego de la luna, Adam Levin plays Morales-Caso,* sello Verso, VRS 2109, Madrid, 2011.
OROZCO, KEYLA: *PerpetuumM,* NM Clasics, 95007, Holanda, 1999.
————: *Off-limits*, sello Karnatic Lab Records, KLR 007, Holanda, 2006.
PÉREZ VELÁZQUEZ ILEANA: *Music of Ileana Pérez Velázquez. «An enchanted being, salty waters, and infinited stone…»,* sello Albany Records, EE. UU., 2008.
————: *Sonidos cubanos*, sello Innova Recordings, EE. UU., 2010.
————: *Tangazo, Music of Latin America, Argo,* The Decca Record Company Limited, ARGO 436 737-2 ZH, Inglaterra, 1993.
Tentative Wings 2006-2011, Música del siglo XXI para clarinete piccolo, sello Verso, VRS 2139, Madrid, 2013.
Verso, Karnatic Lab Records, KLR 021, Holanda, 2009.
Wing Span. Contemporary Danish Accordion Musica & Classical Works, sello Danacord, DACOCD 718, Dinamarca, 2012.

Páginas web

Ailem Carvajal, composer: <http://www.ailemcarvajal.com/>.

América Mágica on line: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/america-magica/>.

American FactFinder: <http://factfinder2.census.gov/faces/nav/jsf/pages/error.xhtml>.

Atronoo, El Universo en todos sus estados, Master en astronomía: <http://www.astronoo.com/es/>.

Attacca Productions: <http://www.attaccaproductions.com/>.

Babel Scores: Contemporary Music online: <http://www.babelscores.com/>.

Bis Music, Artex: <http://www.bismusic.com/>.

Boletín Música, Casa de las Américas: <http://www.casa.co.cu/boletin-musica.php>.

Buma-Stemra: <http://www.bumastemra.nl/en/>.

Cernuda Arte: <http://www.cernudaarte.com/>.

CMBF, Radio Musical Nacional: <http://www.cmbfradio.icrt.cu/>.

Componisten 96: <http://www.componisten96.nl/>.

Criterios, Revista Criterios: <http://www.criterios.es/revista.htm>.

Cuba Encuentro: Revista Encuentro de la Cultura Cubana: <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/>.

CubaNet: Noticias de Cuba – Prensa Independiente desde 1994: <http://www.cubanet.org/>.

Cubarte, El Portal de la Cultura Cubana: <http://www.cubarte.cult.cu/paginas/index.php>.

Danks Komponist Forening: <http://www.komponistforeningen.dk/>.

«De Munch a mí»: <http://demunchami.blogspot.com.es/>.

Diario de Cuba: <http://www.diariodecuba.com/>.

Diverdi, Boletín de información discográfica: <http://www.diverdi.com/>.

Donemus, Publishing House of Dutch Contemporary Classical Music: <http://www.donemus.nl/index.html>.

EcuRed: Enciclopedia cubana: <http://www.ecured.cu/index.php/EcuRed:Enciclopedia_cubana>.

Eduardo Morales-Caso, composer: <http://www.eduardomoralescaso.com/>.

Egrem: <http://www.egrem.com.cu/>.

El Nuevo Herald: <http://www.elnuevoherald.com/>.

El Habanero, Diario digital de la provincia de La Habana: <http://www.elhabanero.cubaweb.cu>.

En Caribe: Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe: <http://www.encaribe.org/>.

Espacio Sonoro: Revista de Música Actual: <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/>.
Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro: <http://www.fegip.es/index.php
Gazzetta di Parma: <http://www.gazzettadiparma.it/>.
Granma: Órgano Oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba: <http://www.granma.cu/>.
IASPM América Latina: <http://www.iaspmal.net/es/>.
Ileana Pérez Velázquez, composer: <http://ileanaperezvelazquez.com/>.
Instituto Nacional de Estadística: <http://www.ine.es/>.
ISA, Universidad de las Artes: <http://isauniversidaddelasartes.wordpress.com/>.
Juventud Rebelde: Diario de la Juventud Cubana: <http://www.juventudrebelde.cu/>.
Karnatic Lab Record: <http://www.karnaticlabrecords.com/>.
Keyla Orozco, composer: <http://www.keylaorozco.com/>.
Laboratorio Nacional de Música Electroacústica de Cuba: <http:www.electroacustica.cult.cu
La Ventana, Portal informativo de la Casa de las Américas: <http://laventana.casa.cult.cu/index.php
La Jiribilla: Revista de Cultura Cubana: <http://www.lajiribilla.cu/>.
Linkgua: <http://linkgua-digital.com/linkgua/>.
Louis Aguirre, composer: <http://louisaguirre.wix.com/louis-aguirre#!__site
Memoria Digital de Canarias, Universidad de La Palmas de Gran Canaria: <http://mdc.ulpgc.es/>.
Miami Dade College: <http://www.mdc.edu/main/>.
Mínor 7th: Reviewing the best in non-mainstream acoustic guitar music: <http://www.minor7th.com/>.
Musicalia Children: <http://www.musicaliachildren.com/>.
My Bama, The University of Alabama: <https://mybama.ua.edu/cp/home/displaylogin>.
Nación y Emigración: <http://archive-cu.com/cu/n/nacionyemigracion.cu/>.
New York Concert Rewiew INC.: <http://nyconcertreview.com/>.
Noticias CiberCuba: <http://noticias.cibercuba.com/>.
Opera Today: opera news, commentary, and reviews from around the world: <http://www.operatoday.com/>.
PC Set Calculator: <http://www.mta.ca/faculty/arts-letters/music/pc-set_project/calculator/pc_calculate.html>.
Periferia Music: <http://www.periferiamusic.com>.
PerpetuumM: <http://www.perpetuumm.com/4events.htm>.

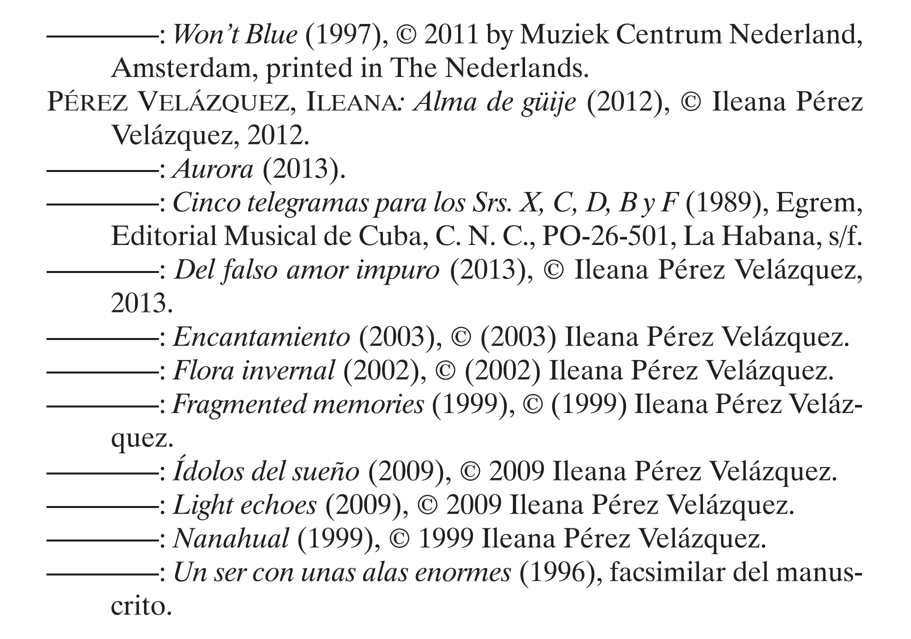
Pizzicato Verlag Helvetia: <http://www.pizzicato.ch/index.php>.
Rey Rodríguez Productions: <http://www.reyrodriguezproductions.com/reyrodriguezproductions/home.html>.
Revista Casa: <http://www.casa.cult.cu/revistacasa.php
Revista Ensayos, Universidad Nacional de Colombia: <http://www.iie.unal.edu.co/revistaensayos.html>.
Revista de Música Latino Americana/Latin American Music Review: <http://utpress.utexas.edu/index.php/journals/latin-american-music-review
Revista Temas, Cultura, Ideología y Sociedad: <http://www.temas.cult.cu/>.
Revolución y Cultura: <http://www.ryc.cult.cu/index.html>.
Rubén Hinojosa Chapel, blog personal: <http://www.hinojosachapel.com/>.
Sibila: Revista de Arte, Música y Literatura: <http://www.sibila.org/>.
SoundCloud: <https://soundcloud.com/>.
Statistics Canada: <http://www.statcan.gc.ca/start-debut-eng.html>.
Sulponticello, Revista on-line de música y arte sonoro: <http://www.sulponticello.com/>.
Tendencias del Mercado del Arte: <http://www.tendenciasdelarte.com/>.
The Florida State University: <http://diginole.lib.fsu.edu/>.
The Jornal of Music: <http://journalofmusic.com/>.
The New York Times: <http://www.nytimes.com/>.
Tutto Musik: <http://www.tuttomusik.com/>.
Unión de Escritores y Artistas de Cuba: <http://www.uneac.org.cu/>.
Universidad Complutense de Madrid: <http://www.ucm.es/>.
VPRO: <http://www.vpro.nl/>.
Williams: <http://www.williams.edu/>.
Worldwide Cuban Music: <http://worldwidecubanmusic.com/>.

Partituras

AGUIRRE, LOUIS: *Bembé* (2008), Igbodú Edition 062, Dk.
————: *Concierto para Trío Clásico* (1987-1988), Igbodú Edition 005, DK.
————: *Dos patrias* (1996), facsimilar del manuscrito, Igbodú Edition 021, Dk.
————: *Ebbó* (1998), facsimilar del manuscrito, Igbodú Edition 023, Dk.
————: *Egungún* (2006/2007), Igbodú Edition 051, Dk.
————: *Eshu-Elegguá* (2003), Igbodú Edition 030, Dk.

————: *Gardens of the Beloved* (2008), Igbodú Edition 061, Dk.
————: *Iyá* (1999, rev. 2011), *Boletín Música*, Casa de las Américas (separata), La Habana, no. 30, julio-diciembre, 2011.
————: *Liturgias de igbodú* (2001), Copyright © Louis Aguirre 2011, Igbodú Edition 074, Dk.
————: *Oba Kosso* (2004, rev. 2007), Louis Aguirre 2003, Igbodú Edition 033, Dk.
————: *Ochosi* (2010), facsimilar del manuscrito, Igbodú Edition 072, Dk.
————: *Ogguanilebbe* (2004), Igbodú Edition 040, DK.
————: *Olokun* (2001), facsimilar del manuscrito, Igbodú Edition 027, DK.
————: *Toque a Eshu y Ochosi* (2013), Igbodú Edition 099, DK.
————: *Yalodde III* (2008), Igbodú Edition 030, Dk.
————: *Yemayá* (2008), Igbodú Edition 056, Dk.
CARVAJAL, AILEM: *En tres* (1996-1997), © 2006 by Pizzicato Verlag Helvetia, Adliswil, Suiza.
————: *Aé! Mañunga* (2002), © 2003 by Ailem Carvajal, registrada en la SGAE.
————: *Agó* (2010) © 2010 by Ailem Carvajal Gómez, registrada en la Sociedad General de Autores de España (SGAE).
————: *Aikú* (2008), © 2008 by Ailem Carvajal Gómez. Parma (Italy), Periferia Sheet Music, Barcelona (Spain).
————: *Eón* (2009), © 2009 by Ailem Carvajal Gómez. Parma (Italy), Periferia Sheet Music, Barcelona (Spain).
————: *Identidad* (1993), facsimilar del manuscrito.
————: *Okan* (2011), © 2011 by Ailem Carvajal Gómez, Parma (Italy).
————: *Resonancias «Lutum»* (1999/2000), © 2000 by Ailem Carvajal Gómez. Parma (Italy), Periferia Sheet Music, Barcelona (Spain).
————: *Suite insular* (1992), © 2009 by Ailem Carvajal Gómez. Parma (Italy), Periferia Sheet Music, Barcelona (Spain).
————: *Totum Revolutum* (1994), © 2007 by Ailem Carvajal Gómez. Parma (Italy), Periferia Sheet Music, Barcelona (Spain).
MORALES-CASO, EDUARDO: *Awake* (2001), © 2001 by Eduardo Morales Caso, Madrid (Spain), Periferia Sheet Music, Barcelona (Spain).
————: *Cinco cantos breves a Ochún* (2009), © 2009 by Eduardo Morales Caso, Madrid (Spain), Periferia Sheet Music, Barcelona (Spain).
————: *Colmena con hechiceras* (2006), © 2006 by Eduardo Morales Caso, Madrid (Spain), Periferia Sheet Music, Barcelona (Spain).
————: *El jardín de Lindaraja* (1999), EMEC, Madrid, España, s/f.

MORALES-CASO, EDUARDO: *El río ya no está* (1990), © 1990 by Eduardo Morales-Caso, Madrid (Spain).
————: *El vacío* (1993),© 1993 by Eduardo Morales-Caso, Madrid (Spain).
————: *La fragua de Vulcano* (2009), © 2009 by Eduardo Morales Caso, Madrid (Spain), Periferia Sheet Music, Barcelona (Spain).
————: *La rosa enferma* (2001), Madrid (Spain).
————: *La zarina de la montaña de cobre* (2003), © 2008 by Eduardo Morales Caso, Madrid (Spain), Periferia Sheet Music, Barcelona (Spain).
————: *¡Oh, qué es la tristeza!* (1990), © 1990 by Eduardo Morales-Caso, Madrid (Spain).
————: *Prólogo de la rosa enferma* (2009), © 2009 by Eduardo Morales-Caso, Madrid (Spain).
————: *Te traigo el ancho mar* (1990), © 1990 by Eduardo Morales-Caso, Madrid (Spain).
————: *Volavérunt* (2009), © 2009 by Eduardo Morales Caso, Madrid (Spain), Periferia Sheet Music, Barcelona (Spain).
OROZCO, KEYLA: *Arpa* (1998), Donemus, Amsterdam, Printed in The Netherlands, 1998.
————: *De chismes y confidencias* (danzón para piano) (1991), © 1991 by Keyla Orozco, Amsterdam (written in Havana Cuba).
————: *Eco y espejo* (1994), *Boletín Música*, Casa de las Américas (separata), La Habana, no. 8, 2002.
————: *Estudio del pajarillo* (2007, rev. 2008), © 2007 by Keyla Orozco, Amsterdam.
————: *Flutemos/Flauteamus* (2001), © 2008 by Muziek Centrum Nederland, Amsterdam. Printed in The Nederlands.
————: *Habanera en pajarillo voor de gestolen fiets* (2010), © 2010 by Keyla Orozco, Amsterdam.
————: *Maní eléctrico* (2003, rev. 2005), © 2003 by Keyla Orozco, Amsterdam.
————: *Met de schoenen* (2008), © 2008 by Muziek Centrum Nederland, Amsterdam. Printed in The Nederlands.
————: *Nengón transformation 1, 2 y 3* (2004), © 2004 by Keyla Orozco, Amsterdam.
————: *Para ti nengón* (1998), © 1998 by Keyla Orozco, Amsterdam.
————: *PerpetuumM* (1996, rev. 1997), © 1996 by Keyla Orozco, Amsterdam.
————: *Self-portrait* (1999, rev. 2000), © 2001 by MuziekGroep Nederland, Amsterdam. Printed in The Nederlands.
————: *Soneto para un son* (1995), © 1995 by Keyla Orozco, Amsterdam.



———: *Won't Blue* (1997), © 2011 by Muziek Centrum Nederland, Amsterdam, printed in The Nederlands.

PÉREZ VELÁZQUEZ, ILEANA*: Alma de güije* (2012), © Ileana Pérez Velázquez, 2012.

———: *Aurora* (2013).

———: *Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F* (1989), Egrem, Editorial Musical de Cuba, C. N. C., PO-26-501, La Habana, s/f.

———: *Del falso amor impuro* (2013), © Ileana Pérez Velázquez, 2013.

———: *Encantamiento* (2003), © (2003) Ileana Pérez Velázquez.

———: *Flora invernal* (2002), © (2002) Ileana Pérez Velázquez.

———: *Fragmented memories* (1999), © (1999) Ileana Pérez Velázquez.

———: *Ídolos del sueño* (2009), © 2009 Ileana Pérez Velázquez.

———: *Light echoes* (2009), © 2009 Ileana Pérez Velázquez.

———: *Nanahual* (1999), © 1999 Ileana Pérez Velázquez.

———: *Un ser con unas alas enormes* (1996), facsimilar del manuscrito.

ANEXOS

ABREVIATURAS EMPLEADAS

A	contralto (voz)	Orq	orquesta
alt	contralto o alto (instrumento)	p	piano
arp	arpa	perc	percusión
B	bajo (voz)	pic	piccolo
bj	bajo (instrumento)	qnt	quinteto
Bar	barítono (voz)	rq	requinto
bar	barítono (instrumento)	S	soprano (voz)
bat	batería	spr	soprano (instrumento)
ca	cámara	sax	saxofón
cb	contrabajo	sex	sexteto
cl	clarinete	T	tenor (voz)
clv	clavicémbalo	tn	tenor (instrumento)
conj	conjunto	tam batá	tambores batá
Comx	coro mixto	tbn	trombón
Covi	coro infantil	tim	timpani
ct	cinta	t-tam	tam tam
cu	cuerdas	t-tom	tom tom
cuart	cuarteto	tp	trompa
dric.	director(a)	tpt	trompeta
fg	fagot	tu	tuba
fl	flauta	V	voz solista
guit	guitarra	va	viola

guit eléct	guitarra eléctrica
Inst	instrumental
Int	intérprete(s)
mand	mandolina
Mez	mezzosoprano
mrb	marimba
Na	narrador
ob	oboe
órg	órgano
vc	violoncelo
Vi	voz infantil
vib	vibráfono
vn	violín
vnt	viento
VV	voces solistas
VVi	voces infantiles
xyl	xilófono

ANEXO 1: CATÁLOGO CRONOLÓGICO DE OBRAS DE ILEANA PÉREZ VELÁZQUEZ

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1985	*12 pm*	perc	La Habana (Cuba), 1986, Teatro Mella. Int.: Juan Cisneros (perc).	
1986	*Dimensiones*	vn, vc y p	La Habana (Cuba), 1986, Teatro Mella. Int.: Lugo (vn), Ana Ruth Bermúdez (vc) e Ileana Pérez Velázquez (p).	
1989	*Cinco telegramas para los Srs. X, C, D, B y F*	conj inst	La Habana (Cuba), 1990, Concierto en conmemoración del XX Aniversario del Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo, sala de conciertos de La Sinagoga. Int.: Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo, de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, dir. Manuel Duchesne Cuzán.	Comisionada por la Editora Musical de Cuba y el Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo. Editorial: Egrem, Editora Musical de Cuba, C. N. C., La Habana, s/f.
1991	*Natura*	S y ct	Varadero, Matanzas (Cuba), 1991, mayo, Festival Internacional de Música Electroacústica Primavera Varadero. Int.: Eglis Gutiérrez (S).	

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1991	*La voz interior*	electroacústica	La Habana (Cuba), 1991,VI Festival de Música Contemporánea de La Habana.	
1991	*Crisálida*	electroacústica	Varadero, Matanzas (Cuba), 1991, mayo, Festival Internacional de Música Electroacústica Primavera Varadero.	
PERÍODO FUERA DE CUBA				
1993	*Realidades alternas*	electroacústica	Bogotá (Colombia), 1992, abril, Festival Internacional de Música Contemporánea, Teatro del Gimnasio Moderno.	
1994	*Conversations*	clb, sax, fg y ct	Hanover, Massachusetts (EE. UU.), 1994, 27 de abril, New Music Festival, Dartmouth College Int.: Neil Leonard (sax), Evan Zyporin (clb) y Janet Underhill (fg).	
1994	*Celia*	electroacústica	Boston, Massachusetts (EE. UU.), 1994, Mobius Concert.	
1994	*Yoruba*	electroacústica	Boston, Massachusetts (EE. UU.), 1994, Mobius Concert.	

1995	*Caxionics*	sax, electrónica y CD en colaboración con Neil Leonard III.	Boston, Massachusetts (EE. UU.), 1995, Berklee College. Int.: Neil Leonard (sax).	
1995	*Piedras*	Co y ct	Hanover, Massachusetts (EE. UU.), 1995, abril, New Music Festival at Darmouth College. Int.: Chamber Singers, Dartmouth College.	Comisionada por el Chamber Singers, Dartmouth College.
1996	*Crystals*	S, clb, p, dos perc, dos vn, va, vc.	Bloomington, Indiana (EE. UU.), 1998, 4 de marzo, Recital de doctorado de composición de Ileana Pérez Velázquez, Indiana University School of Music. dir. Carmen Téllez.	Compuesto para su examen de doctorado en composición en la Indiana University School of Music.
1996	*Un ser con unas alas enormes*	vn y ct	Bloomington, Indiana (EE. UU.), 1996, International Festival Crossroad of Traditions, Indiana University. Int.: Mark Menzies (vn).	
1997	*Constelaciones extraviadas entre luciérnagas* I. «Constelaciones extraviadas entre luciérnagas» II. «Danza» III. «Constelaciones disturbaron la paz de luciérnagas durmientes centenarias… »	sax a y p	Bowling Green, Ohio (EE. UU.), 2003, 18 de octubre, 24th Annual New Music and Art Festival at Bowling Green State University, Great Gallery, Toledo. Int.: John Sampen (sax) y Marilyn Shrude (p).	Editorial: Arte Tripharia, Madrid.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1997	*Un ser encantado, aguas saladas y piedras infinitas* I. «Sobre un ser encantado» II. «Ausencia de las aguas saladas» III. «Tiempo de catedrales y piedras infinitas» IV. «Llamado a los cuatro vientos»	dos p y dos perc	Bloomington, Indiana (EE. UU.), 1998, 4 de marzo, Recital de doctorado de composición de Ileana Pérez Velázquez, Indiana University School of Music, dir. Carmen Téllez.	Editorial: Arte Tripharia, Madrid. CD *An enchanted being, salty waters, and infinited stone…*, EE. UU. 2008, sello Albany Records. Int.: Williams Chamber Players.
1997	*Entre azul y transparencia*	S, perc y ct	Bloomington, Indiana, (EE. UU.), 1997, 26 de abril, Computer Music Recital, Indiana University, Auer Concert Hall. Int.: Lauren Reynolds (S) y Steve Weems (perc).	
1997	*Cuando la inocencia retorna en forma de poesía*	p y ct	Miami, Florida (EE. UU.), 1997, 4 de octubre, First Latin American Music Forum, Florida International University. Int.: Ileana Pérez Velázquez (pno).	
1998	*Epur si muove*	fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, p, dos perc, dos vn, va, vc, cb.	Bloomington, Indiana (EE. UU.), 1998, 4 de marzo, Recital de doctorado de composición de Ileana Pérez Velázquez, Indiana University School of Music, dir. Carmen Téllez.	Compuesto para su examen de doctorado en composición en la Indiana University School of Music.

1999	*Nanahual*	S o Mez y p	México D. F. (México), 2004, 16 de noviembre, Escuela Superior de Música (CENART), Instituto Nacional de Bellas Artes Int.: Marta Santibáñez (S).	Texto: I. Pérez Velázquez. CD *Sonidos cubanos*, EE. UU., 2010, sello Innova Recordings.
1999	*Mi canto entre cantos:* I. «El tiempo» II. «Los Heraldos negros» III. «Mi canto entre cantos»	Comx	Bloomington, Indiana (EE. UU.), 2001, 2 de noviembre, Indiana University, Bloomington. Int.: Contemporary Vocal Ensemble, IU.	Comisionada por el Contemporary Vocal Ensemble, IU. Subvencionada por premio Cintas Fellowship, Nueva York, EE. UU.
1999	*Fragmented memories*	Orq	Bloomington, Indiana (EE. UU.), 2003, 16 de noviembre, University School of Music. Int.: Symphony Orchestra de Indiana.	
2001	*Duendes alados*	cuart cu	Hanover, Massachusetts (EE. UU.), 2002, 18 de enero, Hopkins Center, Dartmouth College. Int.: Flux Quartet.	Comisionada por el Hopkins Center, Dartmouth College. Editorial: Arte Tripharia, Madrid. CD *An enchanted being*, *salty waters, and infinited stone…* EE. UU., 2008, sello Albany Records. Int.: Flux Quartet.
2001	*Kuru ku fuku… Lega celu y en di splendor*	fl, cl, fg, dos vn, va, vc, cb, perc, p y guit	Ámsterdam (Holanda), 2001, 26 de mayo, Amsterdam at the Music Center: De Ysbreker. Int.: Insomnio Ensemble.	Comisionada por Insomnio ensemble.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2002	*Flora invernal*	fl y cl	Miami, Florida (EE. UU.), 2002, 20 de abril, Festival of the International Society of Contemporary Music (ISCM), Florida International University. Int.: Andrea Ceccomori (fl) y Guido Arbonelli (cl).	Editorial: Arte Tripharia, Madrid.
2003	*Encantamiento*	p	Hanover, Massachusettts (EE. UU.), 2003, 2 de mayo, Hopkins Center, Dartmouth College. Int.: Sally Pinkas (p).	Comisionada por Sally Pinkas Editorial: Arte Tripharia, Madrid. CD *An enchanted being*, salty *waters, and infinited stone…* EE. UU., 2008, sello Albany Records. Int.: Sally Pinkas (p) CD *From Chile of Cuba: Latin American Piano Music*, EE. UU., 2009, sello Albany Records. Int.: Pola Baytelman (p)
2003	*Beguiling breezes*	cuart guit	Williams, California (EE. UU.), 2005, 2 de diciembre, Williams College. Int.: Minneapolis Guitar Quartet (Grant from the Jeromee Foundation).	Comisionada por el Minneapolis Guitar Quartet (Grant from the Jeromee Foundation).

2003	*Ciprés*	fl, vn, vc y guit	Madrid (España), 2003, 9 de marzo, Museo de las Américas. Int.: Ensemble Eco de Madrid.	Comisionada por el Ensemble Eco de Madrid. Editorial: Arte Tripharia, Madrid. CD *An enchanted being, salty waters, and infinited stone…* EE. UU., 2008, sello Albany Records. Int.: L'Ensemble Portique.
2004	*Our sacred space*	guit	Ewing, Jersey (EE. UU.), 2004, 16 de noviembre, The College of New Jersey. Int.: Iliana Matos (guit).	Inspirada en poema de Pema Chodron. Comisionada por Iliana Matos CD *An enchanted being, salty waters, and infinited stone…* EE. UU., 2008, sello Albany Records. Int.: Iliana Matos (guit).
2004	*Entre la ternura y el intenso azul*	vc	Miami Beach, Florida (EE. UU.), 2004, 10 de abril, New Music Miami, International Society of Contemporary Music Festival (ISCM), Wolfsonian Museum. Int.: Ana Ruth Bermúdez (vc).	Comisionada por Ana Ruth Bermúdez. CD *An enchanted being, salty waters, and infinited stone…*, EE. UU., 2008, sello Albany Records. Int.: Nathaniel Parke (vc).
2004	*Wild wisteria*	arp y va	Madrid (España), 2004, 30 de mayo, IV Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos, Auditorio de Tres Cantos. Int.: Mickele Granados (arp) y Julia Malkova (va).	Comisionada por Mickele Granados y Julia Malkova. CD *An enchanted being, salty waters, and infinited stone…* EE. UU., 2008, sello Albany Records. Int.: Mickele Granados (arp) y Julia Malkova (va)

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2005	*Inflorescence*	Orq	Berkshire, Massachusetts (EE. UU.), 2005, 4 de marzo. Int.: Berkshire Symphony.	Comisionada por Berkshire Symphony.
2005	*Confluencias*	electroacústica	Boston, Massachusetts (EE. UU.), 2005, 29 de marzo, «The Sonic Circuits XII International Electronic Music Festival, organizado por el American Composers Forum, New England Chapter, Berklee Colleg of Music.	Radio performance by The New Edge, MIT. WMBR 88.1FM en Cambridge, Massachusetts, 2005, 1 de abril.
2006	*The tight-rope walker*	A y vn	Williams, California (EE. UU.), 2006, 17 de noviembre, Williams College. Int.: Joan La Barbara (A) y Tom Chiu (vn).	Comisionada por Joan La Barbara y Tom Chiu.
2007	*Zunzún*	rq y dos perc	Lamporechio (Italia), 2009, 15 de septiembre, XII Festival Musicale, Lamporechio, Italy. Int.: Davide Bandier (rq).	Comisionada por Davide Bandier.
2008	*Like the subtle wings of love*	fl, cl, va, dos perc y qnt-VV (dos S, A, T, Bar-B)	Williams, California (EE. UU.), 2008, mayo, Serie de conciertos «The box, music by living composers» 62 Center for the Arts, Williams College. Int.: Aguava New Music Ensemble, dir. Carmen Téllez.	Comisionada por Aguava New Music Ensemble.

2009	*Ídolos del sueño* I. «Viendo como las cosas permanecen» II. «Taubenschlag» III. «Ídolos del sueño»	vn, cl, vc, p y S	Williams, California (EE. UU.), 2010, 15 de marzo, Williams College. Int.: Continuum Ensemble, New York.	Texto: Carlos Pintado. Comisionada por Continnum Ensemble, New York.
2009	*Light echoes*	p y perc	París (Francia), 2009, 18 de diciembre, Auditorio St German. Int.: Thierry Miroglio (perc) y Ancuza Aprodu (p).	Comisionada por Thierry Miroglio y Ancuza Aprodu.
2012	*Naturaleza viva*	fl	Williams, California (EE. UU.), 2012, febrero, New Music Festival, Williams College. Int.: Orlando Cela (fl).	Comisionada por Orlando Cela.
2012	*Alma de güije*	cuart cu	Ciudad de New York, New York (EE. UU.), 2013, 30 de mayo, MetLife Fundation, Americas Society. Int.: Momenta Quartet.	
2013	*Aurora*	dos p	Williams, California (EE. UU.), 2013, 3 de mayo, 62 Center for the Arts, Main Stage, Williams College. Int.: Doris Stevenson (p) y Elizabeth Wright (p).	CD *Fire Proof: Latin American Music for Two Piano* EE. UU., 2014, Realizado por Latin American Music Center of IU. Int.: Hammond Piano Duo.
2013	*Del falso amor impuro*	vn, sax a, p, perc y S	Ciudad de Panamá (Panamá), 2013, junio, MusicArte Festival, Teatro Amador. Int.: Dal Niente Ensemble de Chicago.	Texto: Carlos Pintado. Comisionada por el MusicArte Festival.

ANEXO 2:
CATÁLOGO CRONOLÓGICO DE OBRAS DE EDUARDO MORALES-CASO

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1987	*Coplas a Don Quijote*	V y p		Texto: E. Morales-Caso.
1989	*Mi corza blanca*	V y p	La Habana, 1989. Int.: Eglise Gutiérrez (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: Rafael Alberti. Premio Uneac, La Habana (Cuba), 1991.
1989	*Un milagro*	V y p	La Habana, 1989. Int.: Eglise Gutiérrez (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: José Martí.
1989	*Cinco escenas infantiles*: I. «Ronda de duendes»; II. «La luna también ama»; III. «Nubes»; IV. «Canción de cuna»; V. «Cazando mariposas».	p	La Habana, 1989. Int.: Ivón Frontela (p).	
1990	*¡Ay, el río!*	V y p	La Habana, 1990. Int.: Iris Zemva (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso. Premio Uneac, La Habana (Cuba), 1991.
1990	*Cómo andar tus aguas*	V y p	La Habana, 1990. Int.: Iris Zemva (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso.
1990	*Dime dónde está*	V y p	La Habana, 1990. Int.: Fernando Marcoleta (T) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1990	*El río ya no está*	V y p	La Habana, 1990. Int.: Iris Zemva (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso. A Duncan Gifford. Premio Uneac, La Habana (Cuba), 1991. CD *La nave de los locos*, Madrid, 2007, sello Verso. Int.: Nuria Orbea (S) y E. Morales-Caso (p)..
1990	*¡Oh, qué es la tristeza!*	V y p	La Habana, 1990. Int.: Eglise Gutiérrez (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso. A Eglise Gutiérrez. Premio Uneac, La Habana (Cuba), 1991. CD *La nave de los locos*, Madrid, 2007, sello Verso. Int.: Nuria Orbea (S) y E. Morales-Caso (p).
1990	*Te traigo el ancho mar*	V y p	La Habana, 1990. Int.: Eglise Gutiérrez (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso. A Eglise Gutiérrez. Premio Uneac, La Habana (Cuba), 1991. CD *La nave de los locos*, Madrid, 2007, sello Verso. Int.: Nuria Orbea (S) y E. Morales-Caso (p)
1991	*Ancho es mi corazón*	V y p	La Habana, 1991. Int.: Iris Zemva (S) y Eduardo Morales-Caso (p)	Texto: José Martí.
1992	*Todos son inocentes* (escena lírica)	S, Mez, T, Bar y cuatro perc		Texto: Manuel Gutiérrez Nájera..

1992	*Verde mar*	S, vl y p	La Habana (Cuba), 1992 Sala Lecuona del Gran Teatro de La Habana García Lorca. Int.: Eglise Gutiérrez (S), Ina Paris (vl) y E. Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso.
1993	*Vuela un cisne salvaje por el viento* o *Por tu corazón* (Stabat Mater)	Coro mixto	Madrid (España), 2002, 28 de marzo. II Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos, Auditorio de Tres Cantos. Int.: Coral Siglo XXI.	CD *X Aniversario del Festival de Música Contemporánea de Tres* Cantos, Madrid, 2010, sello Verso. Int.: Coral Siglo XXI.
1993	*Y a mis fuentes les nace el agua para tu alma* o *Para tu alma*	Coro femenino		Texto: E. Morales-Caso.
		Versión para S y p	La Habana (Cuba), 1993 [vers. para Sp. y pf.]. Int.: Iris Lima (S) y E. Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso.
1993	*Ave María*	V y p	La Habana (Cuba), 1993. Int.: Iris Zemva (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso.
1993	*Dos venaditos*	V y p	La Habana (Cuba), 1993. Int.: Iris Zemva (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: Nicolás Guillén.
1993	*El vacío*	V y p	La Habana (Cuba), 1993. Int.: Iris Zemva (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso. A Mitchell Andersson. CD *La nave de los locos*, Madrid, 2007, sello Verso. Int.: Nuria Orbea (S) y E. Morales-Caso (p).

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1993	*En los álamos del monte*	V y p	La Habana (Cuba), 1993. Int.: Iris Zemva (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: José Martí.
1993	*La flor del aire*	V y p	La Habana (Cuba), 1993. Int.: Iris Zemva (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso.
1993	*Oración*	V y p	La Habana (Cuba), 1993. Int.: Iris Zemva (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso.
1993	*Señor, haced de mí un instrumento de tu paz*	V y p	La Habana (Cuba), 1993. Int.: Iris Zemva (S) y Eduardo Morales-Caso (p).	Texto: San Francisco de Asís.
1993 (rev. 1997)	*El saltamontes* I. «Se entristeció la luna» II. «El saltamontes» III. «Segunda primavera no bien temperada» IV. «Segundo autorretrato de Prokofiev»	cl pic y p	Lamporecchio (Italia), 2008, 4 de agosto, en Musicarte Montalbano. Int.: Davide Bandieri (cl pic) y Luca Torrigiani (p).	A Lester Chio-Alonso. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Las sombras divinas*, Madrid, 2009, sello Verso. Int.: Davide Bandieri (cl pic) y E. Morales-Caso (p).
1994	*Esta larga tarea de aprender a morir* (escena lírica)	S, T, Bar, perc y orq cu		Texto: Félix Pita Rodríguez. Premio Uneac, La Habana (Cuba), 1994.
1994	*Cómo no llorar*	V y p	La Habana (Cuba), 1994. Int.: Fernando Marcoleta (T) y E. Morales-Caso (p)	Texto: E. Morales-Caso.

1994	*Dónde ocultas tu corazón*	V y p	La Habana (Cuba), 1994. Int.: Fernando Marcoleta (T) y E. Morales-Caso (p)	Texto: E. Morales-Caso.
1994	*La noche*	V y p	La Habana (Cuba), 1994. Int.: Fernando Marcoleta (T) y E. Morales-Caso (p)	Texto: E. Morales-Caso.
1994	*Para tu alma*	V y p	La Habana (Cuba), 1994. Int.: Iris Zemva (S) y E. Morales-Caso (p)	Texto: E. Morales-Caso.
1994	*Si se deshoja a dónde irá*	V y p	La Habana (Cuba), 1994. Int.: Iris Zemva (S) y E. Morales-Caso (p)	Texto: Rabindranath Tagore.
1994	*Y cuentan que…*	V y p	La Habana (Cuba), 1994. Int.: Iris Zemva (S) y E. Morales-Caso (p).	Texto: E. Morales-Caso.
1994	*Rítmicas I, II, III, IV*	qnt madera: fl, ob, cl, fg y tp	Madrid (España), 2004, 25 de abril, IV Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos, Auditorium de Tres Cantos. Int.: Quinteto Ibert.	Premio Uneac, La Habana (Cuba), 1994.
1995	*Canción triste y última*	V y p	La Habana (Cuba), 1995. Int.: Fernando Marcoleta (T) y E. Morales-Caso (pno).	Texto: Sor Juana Inés de la Cruz.
1995	*Y en las sombras lo profundo*	V y p	La Habana (Cuba), 1995. Int.: Iris Zemva (S) y E. Morales-Caso (p).	
1995	*La noche* (música incidental para la obra escénica, homónima, de Abilio Estévez)	electrónica		Premio Uneac, La Habana (Cuba), 1995. Localización: Archivo del Grupo Teatral Irrumpe, La Habana (Cuba).

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1996	*Monólogo de la muerte*	S y Orq cu		Texto: E. Morales-Caso.
1996	*A orillas del mar*	V y p		Texto: Luis de Góngora.
1996	*La fonte que mana y corre*	V y p		Texto: San Juan de la Cruz.
1996	*No hay nostalgia*	V y p		Texto: E. Morales-Caso.
PERÍODO FUERA DE CUBA				
1996	*En lo oscuro del alma* (habanera de concierto)	vl y p	Madrid (España), 1996, diciembre, Casa de América. Int.: Gersia Sánchez (vl) y E. Morales-Caso (p).	
		Versión para cl y p (1997)		CD *De Cuba a Cataluña, habaneras de concierto*, Barcelona, 1997, sello Picap. Int.: José Gasulla (cl) y Eduardo Morales-Caso (p).
1997	*Where I can't find you*	V y p		Texto: E. Morales-Caso.
1997	*Nunca habéis visto la mar* (habanera de concierto)	vl y p	Madrid (España), 1998, 26 de noviembre, A Ritmo de Habaneras, Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales. Int.: Mitchell Sven Andersson (vl) y E. Morales-Caso (p).	

1997	*El corazón delator* I. «El canto de la Alondra» II. «Prokofiev en la milicia» III. «Primavera no bien temperada» IV. «Soñaba que estaba enamorado» V. «Autorretrato de Prokofiev cuando era niño» VI. «La muerte buena» VII. «Toccata con fuoco»	fl, cl y fg	Granada (España), 1997, 29 de junio, 47 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Palacio de Daralhorra. Int.: Trío Cervantes: Carlos Cano (fl), José Gasulla (cl) y Reynold Cárdenas (p).	Editorial: Morales-Caso Editions, Madrid. CD *Trío Cervantes*, Madrid, 2010, sello Fundación Autor. Int.: Trío Cervantes: Carlos Cano (fl), José Gasulla (cl) y Reynold Cárdenas (p).
1997	*Especulaciones I, II, III*	fl, cl y fg	Barcelona (España), 1997, 8 de abril, Xe Cicle, Sala Cultural de Caja Madrid. Int.: Trío Cervantes: Carlos Cano (fl), José Gasulla (cl) y Reynold Cárdenas (fg).	
1997	*La más breve nostalgia*	V y p		Texto: E. Morales-Caso.
1998	*Bulerías*	Orq cu		
1998	*Waiting for my moon:* I. «Waiting for my moon» II. «Speak to your heart» III. «Secrets of the wind» IV. «Galloping princess»	V y p	Madrid (España), 2002, 9 de junio, Música de Cámara de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE (VII), Teatro Monumental (vers. S y quint cds) y 2002, 23 de junio, Casa do Brasil (vers. voz y pno). Int.: Claudia Yepes (S) y Ensemble de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Int.: Conchita Franqui (S) y E. Morales-Caso (p).	Textos: Retta Elizabeth Dawson y E. Morales-Caso.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
	Waiting for my moon	Versión para S y qnt cu (2002)		Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona (y quint-cds, 2002).
1998	*Sonata sola bien temperada*	cl a	Madrid (España), 2003, 9 de noviembre, V Ciclo de Música Americana, Museo de América. Int.: José Gasulla (cl)	
1999	*El príncipe feliz* (poema sinfónico)	vl y orq		
1999	*Homenaje Guaraní o Los ojos de Guadiana*	orq	Asunción (Paraguay), 2008, 18 de noviembre, Ciclo de Conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Paraguay, Gran Teatro del Banco Central de Paraguay. Int.: Orquesta Sinfónica de Paraguay.	Primer premio I Concurso Internacional de Música Sinfónica José Asunción Flores, Unesco, Paraguay, 2000.
1999	*El jardín de Lindaraja* (fantasía para guitarra)	guit	Tokio (Japón), 2001, 12 de agosto, Okurayama Kinen Hall. Int.: Yong Tae-Kim (guit).	A Iliana Matos. Primer premio XIV Concurso Internacional de Composición para Guitarra Clásica Andrés Segovia, Almuñécar, La Herradura, Granada (España), 2001. Editorial: EMEC, Madrid. CD *Certamen Luys Milán*, Valencia, 2004, sello Gadirafia. Int.: Ileana Matos (guit). CD *El jardín de Lindaraja*, Madrid, 2010, sello EMEC. Int.: Agustín Maruri (guit).CD *Fuego de la luna*, Madrid, 2011, sello Verso. Int.: Adam Levin (guit).

2000	*Allegro concertante*	mand, guit, arp, fl, cl, vl, va, vc y cb	Ámsterdam (Holanda), 2001, 27 de mayo, Sala Ijsbreker,	
2000	*Variante concertante*	guit, fl, vl y vc	Madrid (España), 2003, 9 de marzo IV Ciclo de Música Americana, Museo de América. Int.: Eco Ensemble.	
2001	*La rosa enferma*	S y p	Madrid (España), 2002, 7 de abril, II Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos, Auditorio de Tres Cantos. Int.: Claudia Yepes (S) y E. Morales-Caso (p).	Texto: William Blake (traducción al castellano de Mitchell SvenAndersson). A Retta Elizabeth Dawson. CD *Las sombras divinas*, Madrid, 2009, sello Verso. Int.: Claudia Yepes (sopr) y E. Morales-Caso (pno).
2001	*Awake* (recitativo con aria para soprano)	S	Madrid (España), 2005, 23 de noviembre, Festival Coma, 2005, Auditorio Conde Duque. Int.: Pilar Jurado (S).	Texto: Segundo Libro de Nephi (fragmentos). A Claudia Yépes. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *La nave de los locos*, Madrid, 2007, sello Verso. Int.: Pilar Jurado (S)
2001	*Memorias sobre un hombre colérico*	qntcu: vl 1 y 2, va, vc y cb	Madrid (España), 2001, 15 de diciembre, Música de Cámara de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE (VI), Teatro Monumental. Int.: Ensemble de la Orquesta Sinfónica de RTVE.	

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2001	*Las sombras divinas*	p	Madrid (España), 2002, 14 de abril, II Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos, Auditorio de Tres Cantos. Int.: Duncan Gofford (p).	Primer premio I Concurso Internacional de Composición Pianística ILAMS, Londres (Inglaterra), 2001. Editorial: Arte Tripharia, Madrid. CD *Las sombras divinas*, Madrid, 2009, sello Verso. Int.: Duncan Gofford (p).
2002	*Introducción y toccata*	fl y guit	Jaén, Andalucía (España), 2002, 26 de mayo, Festival Internacional de Música y Danza Ciudad de Úbeda, Archivo Histórico. Int.: Luis Orden (fl) y María Esther Guzmán (guit).	Editorial: Arte Tripharia, Madrid. CD *Música para flauta y guitarra*, Sevilla, 2004, sello Lindor. Int.: Luis Orden (fl) y María Esther Guzmán (guit). CD *Fuego de la luna*, Madrid, 2011, sello Verso. Int.: Aniela Frey (fl) y Adam Levin (guit).
2002	*La nave de los locos* (fantasía)	p	Madrid (España), 2003, 13 de abril, III Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos, Auditorio de Tres Cantos. Int.: Duncan Gofford (p).	Editorial: Arte Tripharia, Madrid (en preparación). CD *La nave de los locos*, Madrid, 2007, sello Verso. Int.: Duncan Gofford (p)..
2002	*Il sogno dell streghe* (suite) I. «Ninnananna» II. «Toccata Diavolesca» III. «L'anima sola» IV. «Streghe»	guit	Valencia (España), 2003, 18 de enero, Concierto Extraordinario de Guitarra, Amigos de la Guitarra de Valencia, Salón de Actos del Conservatorio Profesional de Música. Int.: María Esther Guzmán (guit).	Editorial: Arte Tripharia, Madrid. Editorial: Morales-Caso Editions, Madrid. CD *Fuego de la luna*, Madrid, 2011, sello Verso. Int.: Adam Levin (guit).

2003	*El vellocino de oro* (fantasía para octeto de cuerda)	octeto de cu	Madrid (España), 2003, 18 de octubre, Música de Cámara de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE (VIII), Teatro Monumental. Int.: Ensemble de la Orquesta Sinfónica de RTVE.	A Mitchell Sven Andersson Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona.
2003	*La zarina de la montaña de cobre* (piano trío)	vl, vc y p	Sueca, Valencia (España), 2008, 8 de junio, 4ª Mostra Sonora 2008. Int.: B3: Brouwer Trío.	Al B3: Brouwer Trío. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Las sombras divinas*, Madrid, 2009, sello Verso. Int.: B3: Brouwer Trío.
2003	*O pássaro triste do mar*	guit	Galicia (España), 2004. Int.: Isabel Rei (guit).	Editorial: Arte Tripharia, Madrid. CD *Fuego de la luna*, Madrid, 2011, sello Verso. Int.: Adam Levin (guit).
2003	*Diabolica Rumours*	guit	Córdoba, Andalucía (España), 2010, 10 de julio, Festival de la Guitarra de Córdoba. (30 Edición), Teatro Cómico Principal. Int.: Iliana Matos-Vega (guit).	Editorial: Arte Tripharia, Madrid (en preparación). CD *Fuego de la luna*, Madrid, 2011, sello Verso. Int.: Adam Levin (guit).
2004	*The domain of light* (concierto para guitarra y orquesta sinfónica)	guit y orq		Subvencionada por premio Cintas Fellowship, Nueva York, EE. UU.
2004	*La ciudad de los espejos*	Mez y orq cu	Madrid (España), 2005, 2 de enero, Fundación Canal. Int.: Marta Knörr (Mez) y Cuarteto Bretón.	Comisionada por Fundación Canal Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2004	*Homenajes* I. «Homenaje a Joaquín Rodrigo» II. «Homenaje a Federic Mompou» III. «Homenaje a Manuel de Falla»	Mez y guit	Madrid (España), 2004, 27 de junio, Fundación Canal. Int.: Marta Knörr (Mez) y René Mora (guit).	Textos: E. Morales-Caso. Comisionada por Fundación Canal Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Fuego de la luna*, Madrid, 2011, sello Verso. Int.: Lorna Windsor (Mez) y Adam Levin (guit).
2004	*Le rouge et le noir*	vl y arp	Madrid (España), 2004, 30 de mayo, Del impresionismo al Siglo XX, Auditorio de Tres Cantos. Int.: Julia Malkova(vl) y Mickaële Granados (arp).	Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *La nave de los locos*, Madrid, 2007, sello Verso. Int.: Julia Malkova (vl) y Mickaële Granados (arp).
2005	*The unhidden space* concierto de cámara	tbn y octeto cu	Madrid (España), 2006, 19 de febrero, Ciclo de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Temporada 2005-2006, Teatro Real. Int.: Simeón Galduf (tbn) y Ensemble de la Orquesta Sinfónica de Madrid.	
2005	*El Kalasha de Avalokitesvara*	guit	Londres (Inglaterra), 2006, 26 de noviembre, St. John's Smith Square. Int.: Edoardo Catemario (guit).	Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona.
2006	*Schmerzen* *Ciclo de tres canciones alemanas:* I. «Um Mitternacht» II. «Das irdischeLeben» III. «Befreit»	Mez y p	Madrid (España), 2010, 6 de marzo, Música de Cámara de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE (XIV), Teatro Monumental. Int.: Claudia Yepes (Mez) y Duncan Gifford (p).	Textos: I. Friedrich Rückert, II. Tradicional alemán y III. Richard Dehmel.

2006	*Sonata para violín solo*	vl	Madrid (España), Escuela Superior de Arte Dramático. Int.: Vera Paskaleva (vl).	A Vera Paskaleva. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *La nave de los locos*, Madrid, 2007, sello Verso. Int.: Vera Paskaleva (vl).
2006	*Colmena con hechiceras* (fantasía para piano solo)	p	Madrid (España), 2006, 13 de diciembre, Aula de (Re)estrenos, Fundación Juan March. Int.: Karina Azizova (p).	A José Pérez Carranque. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona.
2006	*Tentative Wings* (fantasía para clarinete en *Eb* solo)	cl pic	Gressoney (Italia), 2006, 19 de agosto, XXVI Musicales di Gressoney. Int.: Davide Bandieri (cl pic).	A Davide Bandieri. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Las sombras divinas*, Madrid, 2009, sello Verso. Int.: Davide Bandieri (cl pic).
2006	*Fireburn and bubble*	vl, perc y electrónica	Madrid (España), 2006, 26 de febrero, Fundación Canal. Int.: Rafael Gálvez (perc).	CD *19º Festival de Música Española de León*, León, 2006. Int.: Rafael Gálvez (perc) y Serguei Teslia (vl).
2007	*El jinete azul*	guit y cuarteto de cuerdas: vl 1 y 2, vla y vc	Madrid (España), 2010, 17 de marzo, Sala Manuel de Falla, SGAE. Int.: Adam Levin (guit) y Cuarteto Assai.	Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona..CD *Music from out of time*, Madrid, 2010, sello Gober. Int.: Adam Levin (guit) y Cuarteto Assai..CD *Fuego de la luna*, Madrid, 2011, sello Verso Int.: Adam Levin (guit) y Cuarteto Assai.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2008	*L´Oiseau du Lac*	vl, vla y vc	Madrid (España), 2011, 5 de marzo, Música de Cámara de la Orquesta y Coro de RTVE (XV) Teatro Monumental. Int.: Emilio Robles (vl), Sergio Sola (vla) y Antón Gakkel (vc).	
2008	*Evolving Spheres*	clb y p	Lamporecchio (Italia), 2008, 4 de agosto, Villa Rospiglioso. Int.: Lorenzo Iosco (clb)	A Lorenzo Iosco y Sara Danti. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Las sombras divinas*, Madrid, 2009, sello Verso. Int.: Lorenzo Iosco (clb) y Duncan Gifford (p).
2008	*Andromeda's Spiral*	guit	Atenas (Grecia), 2009, 25 de noviembre, Teatro Parnassos. Int.: Eva Fampas (guit).	Editorial: Balkanota, Sofía.
2008	*La fragua de Vulcano* (fantasía para guitarra)	guit	Berlín (Alemania), 2009, 17 de marzo, Fulbright Seminar. Int.: Adam Levin (guit).	A Adam Levin. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Las sombras divinas*, Madrid, 2009, sello Verso. Int.: Adam Levin (guit). CD *Music from out of time*, Madrid, 2010, sello Gober. Int.: Adam Levin (guit). CD *Fuego de la luna*, Madrid, 2011, sello Verso. Int.: Adam Levin (guit).

2009	*Cinco cantos breves a Ochún*	S, S, Mez, A y perc	Madrid (España), 2009, 7 de marzo, Música de Cámara de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE (XIII), Teatro Monumental. Int.: Cuatro voces femeninas del Coro de la Orquesta Sinfónica de RTVE.	Textos: Anónimos yoruba. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona.
2009	*Prólogo de la rosa enferma*	S y p	Premier discográfica: CD *Las sombras divinas*, Madrid, 2009, Madrid, sello Verso. Int.: Claudia Yepes (S) y E. Morales-Caso (p)	Textos: Luis de Góngora. A Claudia Yépes. CD *Las sombras divinas*, Madrid, 2009, Madrid, sello Verso. Int.: Claudia Yepes (S) y E. Morales-Caso (p).
2009	*Volavérunt* Homenaje a Francisco de Goya	vl y guit	Frómista, Palencia (España), 2010, 6 de junio, Música para los peregrinos, Iglesia de San Pedro. Int.: William Knuth (vl) y Adam Levin (guit)	A William Knuth y Adam Levin. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Dúo sonidos*, California, EE. UU., 2010, sello Dúo Sonidos. Int.: William Knuth (vl) y Adam Levin (guit). CD *Fuego de la luna*, Madrid, 2011, sello Verso. Int.: William Knuth (vl) y Adam Levin (guit).
2010	*Hiranya garbha*	vl, cl pic y p	Donostia, País Vasco (España), 2010, 7 de agosto, 71 Quincena Musical de San Sebastián, Sala Club del Teatro Victoria Eugenia. Int.: Jenny Guerra (vl), Davide Bandieri (cl pic) y Carlos Apellániz (p)	Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona.

2010	*Samskara* (fantasía para guitarra)	guit	Madrid (España), 2001, 15 de noviembre, Temporada de otoño CDMC, Auditorio 400 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Int.: Gabriel Estarellas (guit).	A Gabriel Estarellas. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Fuego de la luna*, Madrid, 2011, sello Verso. Int.: Adam Levin (guit).
2011	*Fuego de la luna*	guit	Suzano, Sao Pablo (Brasil), 2011, abril,«X Seminario Internacional de Violão Vital Medeiros». Int.: Rubén Parejo Codina (guit).	Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Fuego de la luna*, Madrid, 2011, sello Verso. Int.: Adam Levin (guit).
2012	*Concierto de La Herradura* (concierto para guitarra y orquesta sinfónica)	guit y orq	La Herradura, Granada (España), 25 de noviembre, 2012, Auditorio Centro Cívico de La Herradura. Int.: María Esther Guzmán (guit) y Orquesta de la Universidad de Granada, dir. Gabriel Delgado Morán.	A La Herradura en memoria de Andrés Segovia. Editorial: Morales-Caso. Editions, Madrid..
2012	*Trois Sortilèges* I. «L'oiseau sur le lune» II. «Les cloches du miroir» III. «Le vol du soleil»	guit	Madrid (España), 2012, 22 de octubre, Auditorio 400, Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Int.: Gabriel Estarellas (guit).	Al maestro Gabriel Estarellas. Editorial: Morales-Caso Editions, Madrid.
2013	*Elegguá*	clb	Londres (Reino Unido), 2013, 10 de junio, Barbican Center. Int.: Lorenzo Iosco (clb).	Editorial: Morales-Caso Editions, Madrid.
2013	*Fleetin gremini scences*	guit		Editorial: Morales-Caso Editions, Madrid.

ANEXO 3: CATÁLOGO CRONOLÓGICO DE OBRAS DE KEYLA OROZCO ALEMÁN

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1989	*Ronda venezolana*	p	La Habana (Cuba), 1989, IV Festival de Música Contemporánea de La Habana, Uneac, sala La Sinagoga. Int.: Adonis González (p).	
1989	*Variaciones sobre un tema infantil* (obra didáctica)	p	La Habana (Cuba), 1995, 12 de febrero, en *Iba un niño travieso*, «Concierto-Homenaje al Centenario de la Caída en Combate de José Martí», Museo Nacional de Bellas Artes. Int.: Ivelisse de la Fe (p).	Basada en la canción infantil cubana *Barquito de papel* de Enriqueta Almanza. 2do. premio del Concurso Nacional de Composición Didáctica de la Dirección de Enseñanza Artística (DEA), La Habana (Cuba), 1990. Premio Uneac, La Habana (Cuba), 1994.
1990	*Tres piezas en forma de…* I. «Tocata caprichosa» II. «Vals diabólico» III. «Marcha del musibarista»	vn y p	La Habana (Cuba), 1991, octubre, VI Festival de Música Contemporánea de La Habana, Uneac. Int.: Dúo Pro Música: Alfredo Muñóz (vn) y María Victoria del Collado (p).	
1991	*De chismes y confidencias* (danzón para piano)	p	La Habana (Cuba), 1991, octubre, V Festival de Música Contemporánea de la Habana, Uneac, Aula Magna de la Universidad de La Habana. Int.: Leysa Rayes (p).	A Yleana Bautista. CD *Impresiones*, México, 2001, sello Caibarién Productions. Int.: Yleana Bautista (pno).

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1991	*Concierto barroco*	Orq		Premio en el Concurso Nacional de Composición, Uneac, La Habana (Cuba), 1991, en la categoría de Música Sinfónica.
1994	*Eco y espejo* I. «Habanera» II. «Samba» III. «Tango» IV. «Joropo»	vn y fl	La Habana (Cuba), 1994, octubre, IX Festival de Música Contemporánea de La Habana, Uneac, Sala Alejandro García Caturla. Int.: Gladis Xilot (vn) y Niurka González (fl).	2do. premio en la categoría de Música de Cámara del I Concurso Internacional de Composición René Amengüal, Santiago de Chile (Chile), 2004. Editorial: *Boletín Música* de Casa de las Américas, no. 8, 2002, La Habana (separata).
1994	*Dos canciones para niños* (obra didáctica/arreglo) I. «Dos milagros» II. «La perla de la mora»	Covi, V y p	La Habana (Cuba), 1995, abril, Festival de Jóvenes Compositores e Intérpretes del ISA, Museo Nacional de Bellas Artes. Int.: Coro Juvenil de la Escuela Elemental de Música A. García Caturla, dir. Carmen Rosa López.	Música original de Jorge Orozco. Texto: José Martí.
1994	*Zéjeles de la marinera* (obra didáctica)	VVi (niño y niña) y conj ca: dos vn, va, p y claves (opcionales).	La Habana (Cuba), 1995, 12 de febrero, en Iba un niño travieso, «Concierto-Homenaje al Centenario de la Caída en Combate de José Martí», Museo Nacional de Bellas Artes. Int.: Coro Diminuto, Diana Fuentes y Julio Baró, dir. Carmen Rosa López.	Texto: David Cherician. 1er. premio en la categoría de Música Infantil del I Concurso Internacional de Composición René Amengüal, Santiago de Chile (Chile), 2004.

1994	*Escala* (obra didáctica)	Covi, Vi, vn, vc y p.	La Habana (Cuba), 1995, 12 de febrero, en Iba un niño travieso, «Concierto-Homenaje al Centenario de la Caída en Combate de José Martí», Museo Nacional de Bellas Artes. Int.: Coro Diminuto, Dalena Aguilera, Dora E. Seguí y Nelly Miranda, dir. Carmen Rosa López.	Texto: David Cherición.
1995	*Soneto para un son*	Comx, (acompañamiento opcional de güiro o maraca).	La Habana (Cuba), 1995, abril, Festival de Jóvenes Compositores e Intérpretes del ISA, Museo Nacional de Bellas Artes. Int.: Schola Cantorum Coralina, dir. Alina Orraca.	Texto: Keyla Orozco. Compuesta para Schola Cantorum Coralina, Cuba. Editorial: Keyla Orozco CD *La Isla de la música Vol. 9*, México, 1998, sello Magic Music. Int.: Schola Cantorum Coralina.
PERÍODO FUERA DE CUBA				
1996 (rev. 1997)	*PerpetuumM*	fl, ob, cl/clb, arp, p, vn, va, vc, cb y perc (un cencerro latino, dos bongos, dos tim, tres congas, gran cassa)	Ámsterdam (Holanda), 1996, Festival Improvisaties - «Improvisaties» (western/nonwestern music), Paradiso Theater. Int.: Niuew Ensemble, dir. Rutger van Leyden.	Comisionada por y comp. para el Niuew Ensemble, Ámsterdam. Editorial: Keyla Orozco. CD *PerpetuumM*, Holanda, 1999, sello NPS (Televisión Holandesa) y NM Clasic (Centrum Nederlandse Musiek). Incluido en la serie de documental de TV *Present*, 1999. Int.: Niuew Ensemble, dir. Rutger Leyden.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1997	*Won't Blue*	p	Ámsterdam (Holanda), 1998, mayo, concierto-examen final de estudios de composición con Theo Loevendie en el Conservatorio Seewlinck, Ámsterdam, sala Bach. Int.: Ralf van Raat (p).	A Ralph van Raat. Compuesta para Marcel Worms. Editorial: Donemus, Ámsterdam. CD *Palimpsesto*, Aruba, 2001, sello Watapana Recording. Int.: Gustavo Corrales (p).
1997	*Extremes*	fl, ob, clb/rq, fg, tpt, tp, tbn, p, vc, cb y perc (mrb /vib),	Ámsterdam (Holanda) 1997, retransmisión en vivo en TV VPRO (Televisión Nacional de Holanda), programa *Reiziger in Muziek*. Int.: Combustion Chamber, dir. Rutger van Leyden.	Comisionada por la cadena nacional de televisión holandesa VPRO. Compuesta para Combustion Chamber. CD: *Main Burner*, Holanda, 1998, sello TV-VPRO (Televisión Nacional Holandesa). Int.: Combustion Chamber, dir. Rutger van Leyden.
1998	*Arpa*	arp	Ámsterdam (Holanda), 1998, mayo, concierto-examen final de estudios de composición con Theo Loevendie en el Conservatorio Seewlinck, Ámsterdam, sala Bach. Int.: Ernestine Stoop (arp).	Comisionada por Fonds voor de Scheppende Toonkunst. Compuesta para Ernestine Stoop y The 3rd. Dutch Harp Competition, 2000, Amsterdam. Editorial: Donemus, Ámsterdam. CD *Ladder of Escape*, Holanda, 2004, sello Attaca. Int.: Ernestine Stoop (arp).

1998	*Para ti nengón (I, II, III* y *IV)*	dos perc Perc. I: cuatro cencerros europeos, cinco cajas chinas, cuatro bongós, dos tumbadoras Perc. II: cuatro cencerros europeos, cinco cajas chinas, seis t-toms	Ámsterdam (Holanda), 1998, mayo, concierto-examen final de estudios de composición con Theo Loevendie en el Conservatorio Seewlinck, Ámsterdam, sala Bach. Int.: Dúo Elements: Gustavo Gimeno (perc) y Lorenzo Ferrándiz (perc).	A Gustavo y Lorenzo, Danilo Orozco (padre) y Olga Cristina Alemán (madre). Compuesta para Dúo Elements (Gustavo Gimeno y Lorenzo Ferrándiz).
1999	*El cuadrado*	cuart tpt		Comisionada por Stichting Unisono (former Stichting Huismuziek). Editorial: Donemus, Ámsterdam.
1999 (rev. 2000)	*Self-portrait*	fl/picc, cl/clb, sax a, sax bar/s, tpt, dos tp, dos tbn, tu, p, guit eléct, guit b y perc (tam batá, dos platillos suspendidos, tres cajas chinas, dos t-toms, dos t-tams y gran cassa).	Apeldoorn (Holanda), 1999. Int.: De Ereprijs.	Comisionada por Fonds voor de Scheppende Toonkunst. Compuesta para De Ereprijs. Editorial: Donemus, Ámsterdam.
2000	*Décimas a Theo*	ob, cl, clb, fg, tpt, tp, arp, p, vn 1 y 2, va, vc y cb.	Ámsterdam (Holanda), 2000, concierto por el «70th. aniversary of Theo Loevendie», Paradiso Theater. Int.: ASKO Ensemble.	A Theo Loevendie. Comisionada por Fonds voor de Scheppende Toonkunst. Compuesta para el ASKO Ensemble. Editorial: Donemus, Ámsterdam.

2000	*XXI@slag-werkers.nl.etc.com*	qnt perc: Perc. I: cinco botellas (con agua), xyl, un cencerro latino, tim y caja redoblante. Perc. II: siete botellas (con agua), dos cláxones, caja redoblante y tres tumbadoras. Perc. III: seis botellas (con agua), vib, silbato, tres cajas chinas (a), caja redoblante y gran cassa. Perc. IV: cinco botellas (con agua), vib, güiro, caja china (medio), caja redoblante, dos bongós y tumbadora. Perc. V: nueve botellas (con agua), timbre de bici, caja china (grave), caja redoblante y dos t-toms.	Utrecht (Holanda), 2000, International Percussion Festival The Big Bang 2000, Vredenburg. Int.: Big-Bang Ensemble.	Comisionada por The Big-Bang Festival. Compuesta para el Big-Bang Ensemble. Editorial: Keyla Orozco.
2000	*Frutas del Caney* (arreglo)	Comx, p y cb	Maastricht, Limburgo (Holanda), 2001, concierto «Misa criolla», Theater aan het Vrijthof. Int.: Nederlands Kamerkoor.	Basada en el son tradicional cubano *Frutas del Caney*, con texto y música de Félix B. Caignet. Comisionada por Amsterdams Fonds voor de Kunst. Compuesta para el Nederlands Kamerkoor.

2001	*Flutemos/Flautemos (I, II, III, IV, V, VI* y *VII)*	Orq fl: cinco pic, tres fl, tres fl a, cuatro fl b, fl cb	La Haya (Holanda), 2001, en *Le Peintre et son modele,* Niewe Kerk, Den Haag. Int.: Nederlandse Fluitorkest.	Comisionada por Amsterdams Fonds voor de Kunst. Compuesta para Nederlands Fluitorkest. Editorial: Donemus, Ámsterdam.
2001/2002	*A cuatro*	cuart fl dulce	Ámsterdam (Holanda), 2002, Concertgebow. Int.: Mallesymen recorder quartet.	Comisionada por Fonds voor de Scheppende Toonkunst. Compuesta para Mallesymen Quartet. Editorial: Donemus, Ámsterdam.
2002	*Para variar*	cart cu	Wittem (Holanda), 2002, Kunsdagen, Kloosterbibliotheek, Wittem. Int.: Mondriaan Quartet.	A Mondriaan Quartet. Comisionada por Fonds voor de Scheppende Toonkunst. Compuesta para Stichting Kunstdagen Gulpen-Witten. Editorial: Donemus, Ámsterdam.
2003	*Tres pregones alamarenses*	V y cinco gamelanes cromáticos, vn y clb	Ámsterdem (Holanda), 2003, Muziekfestival «Gamelan movements and voice expeditions». Int.: Ensemble Multifoon.	Comisionada por Fonds voor de Scheppende Toonkunst. Compuesta para Ensemble Multifoon.
2003 (rev. 2005)	*Maní eléctrico*	fl dulce y eléct en vivo	Ámsterdam (Holanda), 2003, Karnatic Lab Concert, De Badcuy. Int.: Susanna Borsh (fl dulce y live electronics).	Comisionada por Ámsterdams Fonds voor de Kunst. Compuesta para Susanna Borsch. Editorial: Keyla Orozco. CD *Off-limits*, Holanda, 2006, sello Karnatic Lab Records. Int.: Susanna Borsch.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2003	*Maní sinfónico*	Orq	Int.: Frysk Jeudorkest.	Comisionada por Stichting Unisono (former Stichting Huismuziek). Editorial: Donemus, Ámsterdam.
2004	*Nengón transformation 1*	vn	Mississippi (EE. UU.), 2005, febrero, Marsh Auditorium, University Southern Mississippi. Int.: Jorge Orozco (vn).	A Jorge Orozco (hermano). Subvencionada por Premio Cintas Fellowship, Nueva York, EE. UU. Compuesta para Jorge Orozco. Editorial: Keyla Orozco.
2004	*Nengón transformation 2*	p	Tirol (Austria), 2007, 3 de abril, Oster Festival, Concert by Ensemble Integrales, ORF Kulturhaus. Int.: Ashley Hribar (p).	A Gustavo Corrales. Subvencionada por premio Cintas Fellowship, Nueva York, EE. UU. Compuesta para Gustavo Corrales. Editorial: Keyla Orozco.
2004	*Nengón transformation 3*	guit	Cáceres (España), 2005, 21 de abril Int.: Joaquín Clerch (guit)..	Subvencionada por Premio Cintas Fellowship, Nueva York, EE. UU. Compuesta para Joaquín Clerch. Editorial: Keyla Orozco.
2004	*Jorotango*	cart-jazz: fl o sax a, p, cb y bat	Ámsterdam (Holanda), 2004, octubre, Festival Q-ba Music Festival, «Keyla Orozco meets Ramon Valle», en Bimhuis. Int.: Ramon Valle Quartet.	Comisionada por Fonds voor de Scheppende Toonkunst. Compuesta para Ramón Valle Quartet.

2005	*Nengón transformation 4*	fl, cl y fg	New York (EE. UU.), 2006, 1 de febrero, Focus Festival, Peter Jay Sharp Theater. Int.: New Juilliard Ensemble, dir. Joel Sachs.	Subvencionada por premio Cintas Fellowship, Nueva York, EE. UU. Comp. para el Trío Cervantes.
2007	*Estudio del pajarillo*	clb y más. (un zapato de tap y un high-hat).	Ámsterdam (Holanda), 2007, 6 de mayo, «Latijns-Amerikaanse Componisten aan 't IJ», Muziekgebouw aan 't IJ. Int.: David Kweksilber (clb).	Comisionada por Fonds voor de Scheppende Toonkunst. Compuesta para David Kweksilber. Editorial: Keyla Orozco.
2007	*Del tres y el dos*	vn y fl dulce	Ámsterdam (Holanda), 2007, 5 de octubre, «Suite Muziekweek», Bam zaal, Muziekgebouw aan 't IJ. Int.: Dúo Quatsch!	
2008	*Met de schoenen*	bailador de tap y org big band: seis cl/sax, cinco tpt, cuatro tbn, tbn b, tu, p, guit eléct, guit b y dos perc: perc I: vib, triángulo, dos bongós y dos tumbadoras, perc II: cencerro latino, tres cajas chinas y set bat.	Ámsterdam (Holanda), 2008, 7 de junio, Holand Festival, Bimhuis. Int.: David Kweksilber Big Band y el bailador de tap Peter Kuit.	Comisionada por Fonds voor de Scheppende Toonkunst. Al niño Paco Lino Kuit. Compuesta para David Kweksilber Big Band y el bailador de tap Peter Kuit. Editorial: Donemus, Ámsterdam.
2010	*Habanera en pajarillo voor de gestolen fiets (Habanera y pajarillo para la bicicleta robada)*	Orq cu, vnt madera y metal, sax a y s, y perc menor: caja china, güiro, triángulo, pandereta y tambor b de bat con pedal.	Vleuten, (Holanda), 2010, 6 de abril, «ACADOREMIE Concert Tour», UCK locatie Liedse Rijn. Int.: Ricciotti Ensemble.	Comisionada por Amsterdams Fonds voor de Kunst. Compuesta para Ricciotti Ensemble.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2011	*Piezas de bolsillo* I. «Cha-cha-plus» II. «Merengada de frutas» III. «Canción de cuna» IV. «Seis por izquierdo»	va y p	Maryland (EE. UU.), 2010, 4 de abril, Gildenhorn Recital Hall at Clarice Smith Performing Arts Center, University of Maryland. Int.: María Montano (va) y Carlos Rodríguez (p).	Comisionada por Fonds Podiumkunsten. Compuesta para Mikhail Zemt-sov. Editorial: Keyla Orozco.
2012	*Cinco melodías hispanas para el joven pianista* (obra didáctica) I. «Amambrocható» II. «Alánimo» III. «A la rueda-rueda» IV. «Arroz con leche» V. «El patio de mi casa»	p		Realizada con el apoyo de Nederlans Fonds Podiumkunsten. Editorial: Keyla Orozco.
2013	*Marimba de Júcaro Amarillo*	mrb	Samobor, Zagreb (Croacia), 2013, 8 de octubre, «38th Samboro Music Festival», en «Rituals and Confessions- Multimedia solo recita» Int.: Tatiana Koleva (mrb).	A Danilo Orozco (su padre). Con apoyo financiero de *Nederlands Fonds Podiumkunsten*. Compuesta para Tatiana Koleva.

ANEXO 4: CATÁLOGO CRONOLÓGICO DE OBRAS DE AILEM CARVAJAL

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1990	*Capítulo para una inocencia* (obra didáctica) I. «Meñique» II. «La página prima» III. «Nené traviesa» IV. «Los dos príncipes» V. «La última página»	Covi, p y perc	La Habana (Cuba), 1991, octubre.	Texto: José Martí. Premio de composición del II Festival de Estudiantes de Nivel Medio, La Habana (Cuba), 1991.
1988-1991	*Tres miniaturas* (obra didáctica) I. «Reflejos» II. «Cantilena» III. «Guajira»	p	La Habana (Cuba), 1995, 15 de abril, Festival de Jóvenes Compositores e Intérpretes del ISA, Museo Nacional de Bellas Artes. Int.: Erikson Rojas (p).	Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Isla*, Alemania, 2012, sello Rey Rodríguez Productions. Int.: Ileana Ross (p).
1992	*Los Balcones de Madrid* (música incidental)	V	La Habana (Cuba), 1992, Sala Hubert de Blanck. Int.: Leo Montesino (V).	Para la puesta en escena *Los Balcones de Madrid*, de Carlos Cremata. Textos: Tirso de Molina.
1992	*Detrás del velo* (música incidental)	Comx		Para el cortometraje *Detrás del velo* de Elba Ríos, EE. UU.
1992 (rev. 2009)	*Suite insular* (obra didáctica) I. «La Bibijagua» II. «La Pinerita» III. «La Cotorrita» IV. «La Codorniz» V. «La Toronjita»	p	Premier discográfica, CD *Isla*, Alemania, 2012, sello Rey Rodríguez Productions. Int.: María Zisi (p).	A Andrés Alén. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Isla*, Alemania, 2012, sello Rey Rodríguez Productions. Int.: María Zisi (p).

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1993	*Identidad* (Suite de temas populares cubanos para clarinete y fagot) I. «Iniciación» II. «Rezo» III. «Tonada» IV. «Invocación a Babalú» V. «Invocación de Oyá» VI. «Cantilena» VII. «Ritual»	cl y fg	La Habana (Cuba), 1994, IX Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, Uneac. Int.: Lanet Flores (cl) y Abraham Castillo (fg).	Premio Uneac, La Habana (Cuba), 1993. Mención, Concurso Musicalia del ISA, La Habana (Cuba), 1993. CD *Música en Iberoamérica*, Madrid, 2010, sello Autor. Int.: José Gasulla (cl) y Reynold Cárdenas (fg). CD *Isla*, Alemania, 2012, sello Rey Rodríguez Productions. Int.: José Gasulla (cl) y Reynold Cárdenas (fg).
1993	Sacramento (música incidental)	fl y cl		Para el cortometraje *Sacramento* de Hilda Hidalgo, Costa Rica.
1994	*Totum revolutum*	cuart cu	La Habana (Cuba), 1995, 13 de abril, Festival de Jóvenes Compositores e Intérpretes del ISA, Museo Nacional de Bellas Artes. Int.: Cuarteto de Cuerda del ISA,	A Lucas de la Guardia Carvajal. Premio, Concurso Musicalia del ISA, La Habana (Cuba), 1994. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona.
1994	*Canción del infinito*	V y p	La Habana (Cuba), 1994, ISA Int.: Arabel Morages (T) y Gustavo Corrales (p).	Texto: Tagore.

1994	*Suite de los cinco deditos* (obra didáctica)	fl, ob, cl	La Habana (Cuba), 1995, 12 de febrero, en «Iba un niño travieso», «Concierto-homenaje al centenario de la caída en combate de José Martí», Museo Nacional de Bellas Artes (en versión para tres clarinetes). Int.: Giselle Enríquez (cl), Ingrid Menéndez (cl) y Eva Blanco (cl).	Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona.
1995	*Mariposa* (obra didáctica)	xyl	La Habana (Cuba), 1995, 12 de febrero, en «Iba un niño travieso», «Concierto-homenaje al centenario de la caída en combate de José Martí», Museo Nacional de Bellas Artes. Int.: Frank García (xyl).	Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona.
1995	*Niña de mis amores* (obra didáctica)	V y p	La Habana (Cuba), 1995, 15 de abril, Festival de Jóvenes Compositores e Intérpretes del ISA, Museo Nacional de Bellas Artes. Int.: Nailán Álvarez (V) y Ailem Carvajal (p).	Texto: David Chericián.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1996	*Pájaros perdidos* I. «El secreto de la noche» II. «Flor» III. «Vagabundillos»	V y p	La Habana (Cuba), 1996, mayo, Examen de Graduación de Ailem Carvajal, ISA. Int.: Arabel Morages (T.) y Gustavo Corrales (p).	Texto: Rabindranath Tagore. A Gustavo Corrales, Gerardo Mesa y Adonis González. Editorial: Ailem Carvajal Gómez. CD *Isla*, Alemania, 2012, sello Rey Rodríguez Productions. Int.: Lorna Windsor (S.) y Romeo Zucchi (p).
1996	*Canción del alma infinita*	V y orq cu	La Habana (Cuba), 1997, Sala Covarrubias, Teatro Nacional de Cuba. Int.: Arabel Morages (T) y Cuerdas de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. dir. Guido López Gavilán.	Versión para solista y orquesta de cuerda de *Canción del infinito* (1994). Texto: Rabindranath Tagore.
1996	*Gotas*	ct	La Habana (Cuba), 1997, 7 de octubre, Concierto del EMEC (ISA), XII Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, Sala Rubén Martínez Villena de la Uneac.	
1997	*En tres*	fl	La Habana (Cuba), 1997, 7 de octubre, XII Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, Casa de las Américas. Int.: Anaís Casa (fl)	Premio, Concurso Internacional Women Composers de Venecia, Italia, 2004. Editorial: Pizzicato Verlag Helvetia, Suiza.

PERÍODO FUERA DE CUBA				
1999 (rev. 2000)	*Resonancias «Lutum»*	clb y ct	Madrid (España), 2000, VII Jornada de Informática y electrónica musical, del Centro para la Difusión de Música Contemporánea de Madrid. Int.: Roger Heaton (clb).	Texto: Dulce María Loynaz. Comisionada por Centro de Arte Reina Sofía (LIEM-CDMC). A Harry Saparnaay. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Isla*, Alemania, 2012, sello Rey Rodríguez Productions. Int.: Davide Bandieri (clb).
2001	*Phantasmagoría*	fl, clb, mand, guit, arp, p, perc, vn, va, vc y cb.	Ámsterdam (Holanda), 2001, 26 de mayo, Cubaanse avantgarden, Muziek Centrum de Ijsbreker. Int.: Insomnie Emsemble, dir. Josep Vincet.	Comisionada por Insomnie Ensemble.
2001	*Il primo sguardo*	V, fl, cl y p		Texto: Khalil Gibran.
2002	*Aé! Mañunga*	vc y ct	Parma (Italia), 2002, 21 de marzo, Concierto de Música Electroacústica «La fabbrica dei suoni», curado por Francesco Giomi, Sala Merulo del Conservatorio Arrigo Boito. Int.: Yalica Jo (vc).	Editorial: Ailem Carvajal Gómez. CD *Isla*, Alemania, 2012, sello Rey Rodríguez Productions. Int.: Yalica Jo (vc).

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2002 (Rev. 2013)	*Alice* (obra didáctica) I. «Il girosueño» II. «El por qué y el para cómo» III. «La carrera electoral» IV. «El té de los locos» V. «La danza de la langosta» VI. «El proceso» VII. «El despertar»	p, Covi, Na y per (Orff)	Parma (Italia), 2013, 18 de mayo, Parma Lirica. Int.: Coro de voces Blancas Ars Canto G. Verd*i*, dir. Gabriella Corsaro y percusión menor de *M*usicalia Children, dir. Yalica Jo.	Basada en el clásico *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. Libreto: Francesco Pelosi. Ilustraciones: Etienne Friess.
2003	*Feketék* I. «Feketère» (sul nero) II. «Feketéböl» (dal nero) III. «Fekete séta» (verso il nero) IV. «Feketében» (nel nero) V. «Fekete dal» (canto nero) VI. «Feketé Son» (figlio nero)	guit	Cagliari, Cerdaña (Italia), 2011, 12 de agosto, «Sulla via di Bartok», en el Sonus de Atongiu: Festival Slavo, Teatro Civico di Castello di Cagliari. Int.: Franceso Moritto (guit).	CD *Isla*, Alemania, 2012, sello Rey Rodríguez Productions. Int.: Francesco Morittu (guit).
2004	*Mariposeando* (obra didáctica)	fl y vn		Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona.
2006	*Songuajira*	cuart sax		Versión del cuarteto de cuerdas *Totum revolutum* (1994).
2006	*Miniature Ministeriali*	Orq		
2006	*Nkisi*	Comx, perc y Orq		Texto: Cantos afrocubanos yoruba y bantú.
2008	*Aikú*	C, B y Comx		Texto: Cantos afrocubanos yoruba y bantú. A Freddy Lafont Mena. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona.

2009	*Eón*	cl pic y ct	Lamporecchio (Italia), 2009, 15 de septiembre, XII Festival Internacional Musical y Cultural de Lamporecchio. Int.: Davide Bandieri (cl pic).	A Davide Bandieri. Cinta basada en textos de Dulce María Loynaz.Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona. CD *Isla*, Alemania, 2012, sello Rey Rodríguez Productions. Int.: Davide Bandieri (rq).
2010	*Agó*	seis perc	Milán (Italia), 2010, 10 de mayo, Teatro della Scala. Int.: Solistas percusionistas della Scala dir. Loris Francesco Lenti.	Comisionada por el Teatro de la Scala de Milán. A los percusionistas de la Scala de Milán. Editorial: Ailem Carvajal Gómez.
2010	*Suite caribeana* I. «La quejosita» II. «El pañuelo de Pepa» III. «La camagüeyana» IV. «Los delirios de Rosita» V. «Los muñecos»	cl pic y p	Lamporecchio (Italia), 2009, 15 de septiembre, XII Festival Internacional de Música y Cultura de Lamporecchio. Int.: (en versión para clarinete en *mib*, piano y violonchelo) Yalica Jo (voz y vc.) Davide Bandieri (cl pic) y Ailem Carvajal (p).	Versión de contradanzas y danzas cubanas decimonónicas de Manuel Saumell e Ignacio Cervantes. Editorial: Periferia Sheet Music, Barcelona.
2011	*Okán*	fl, cl, tpt, vn, cb, dos mrb, tímp, t. toms, congas, pailas, bongos, cencerros, caja china, temple block, gong, agogo y camp tubulares.	Massachusetts (EE.UU.), 2011, 12 de febrero, Festival de Compositores Latinoamericanos Puente Sonoro, sala Chapin Hall del Williams College. Int.: Williams Ensemble.	Comisionada por Williams Ensemble. A Francesco Pelosi. Editorial: Ailem Carvajal Gómez.

ANEXO 5:
CATÁLOGO CRONOLÓGICO
DE OBRAS DE LOUIS AGUIRRE

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1987	*Idea*	f y p	La Habana (Cuba), 1987, 19 de mayo, Museo Nacional de la Música. Int.: Vivian Jiménez (f) y Eva Garrucho (p).	Editorial: Igbodú Edition 002, DK.
	Idea II	Versión para fl y Orq cu	Camagüey (Cuba), 1997, 12 de julio, II Festival de Música Contemporánea de Camagüey, Teatro Principal. Int.: Naizadits Milhet (fl) y Orquesat Sinfónica de Camagüey, dir. Louis Aguirre.	Editorial: Igbodú Edition, 001, DK.
1987	*Homenaje a Bartók*	p	Camagüey (Cuba), 1995, 17 de diciembre, Centro Cultural Iberoamericano. Int.: Maiquelín García (p).	Editorial: Igbodú Edition, 003, DK.
1987/88	*Concierto para trío clásico* I. «Tocatas y corales» II. «Elegías» III. «Ritos»	vn, vc y p	La Habana (Cuba), 1993, 5 de octubre, VIII Festival de Música Contemporánea de La Habana, Uneac, Sala Villenas. Int.: Zenón Díaz (vn), Carmen R. Rodríguez (vc) y Ofelia Montalván (p).	A Tulio Peramo. 1er. premio en la categoría de Música de Cámara del Concurso Nacional de Composición, Uneac, La Habana (Cuba), 1988. Editorial: Igbodú Edition, 005, DK.
1988	*Meta música*	p	La Habana (Cuba), 1988, 17 de diciembre, Instituto Superior de Arte (ISA) Int.: Deisy Serrano (p).	A Vassil Kimov. Editorial: Igbodú Edition, 004, DK. CD. *La voz del silencio*, Nueva York, 2000, Recorded at the Onward & Upward Foundation. Int.: Lida López Mancheva (p).

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1990	*La ciudad de dios* (homenaje a O. Messiaen)	vn	Camagüey (Cuba), 1995, julio, Iglesia de las Mercedes. Int.: Louis Aguirre (vn).	Editorial: Igbodú Edition, 006, DK.
1990	*La ciudad de dios II* (homenaje a O. Messiaen)	vc	Camagüey (Cuba), 1998, 19 de diciembre, Sala de Música de la Biblioteca Provincial de Camagüey. Int.: Maylín Sevila (vc).	Editorial: Igbodú Edition, 008, DK.
1991 (rev. 1999/2004)	*Visiones*	fl, cl, clb, tp, perc, p, vn, va y vc	Camagüey (Cuba), 2002, julio, V Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey, Teatro Principal. Int.: Conjunto ocasional, dir. Louis Aguirre.	A Harold Gramatges. 1er. premio en la categoría de Música de Cámara del Concurso Nacional de Composición, Uneac, La Habana (Cuba), 1991. Editorial: Igbodú Edition, 009, DK.
1992 (rev. 2007)	*Fractales*	dos p	La Habana (Cuba), 1995, octubre, X Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, Sala Lecuona, Gran Teatro de La Habana. Int.: Ileana Ross (p) y Selena Cansino (p).	A mi madre. 1er. premio en la categoría de Música de Cámara del Concurso Nacional de Composición, Uneac, La Habana (Cuba), 1994. Editorial: Igbodú Edition, 010, DK.

1992 (rev. 2006 / 2013)	*Alegoría I*	cb	La Habana (Cuba), 1994, octubre, IX Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba. Int.: Yusleidys Hernández (cb).	1er. premio del Concurso Nacional de Composición, Uneac, La Habana (Cuba), 1993. 1er. premio del Centro Nacional de Escuelas de Arte, La Habana, 1994. Editorial: Simón Verlag für Bibliothekswissen, Alemania. Editorial: Igbodú Edition, 011, DK.
1992 (rev. 1999)	*Inciso*	dos p	Camagüey (Cuba), 1995, 17 de diciembre, Centro Cultural Iberoamericano. Int.: Irina Escalante (p) y Maiquelín García (p).	Editorial: Igbodú Edition, 012, DK.
1992	*Iconos*	vn y p	Camagüey (Cuba), 1997, 15 de julio, II Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey, Teatro Principal. Int.: Vesselin Parachkevov (vl.) y Valter Sivilotti (pn) Versión de 1999: Madrid (España), 2000, 12 de julio, Sala de las Columnas, Circulo de Bellas Artes. Int.: Juan Luis Gallego (vn) y Juan Carlos Garvayo (p).	A José Ramón Nápoles. 3er. premio del Musica Domani Internacional Composition Prize, EE.UU., 2012. Editorial: Igbodú Edition, 013, DK.
1992	*The Annunciation* (after a painting by Leonardo da Vinci)	vn	Camagüey (Cuba), 1995, diciembre, Centro Cultural Iberoamericano. Int.: Louis Aguirre (vn)	Editorial: Igbodú Edition, 014, DK.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1992/93	*Tres poemas de Pedro Salinas*	S y p	Camagüey (Cuba), 1995, diciembre, Centro Cultural Iberoamericano. Int.: Dalia Pérez (S) e Irina Escalante (p).	Texto: Pedro Salinas. 1ra. Mención del Concurso Nacional de Composición, Uneac, La Habana (Cuba), 1994. Editorial: Igbodú Edition, 017, DK.
1993 (rev. 2005)	*Alegoría II*	fl	La Habana (Cuba), 1994, octubre, IX Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, Museo Nacional de Bella Artes. Int.: Michelle Rodríguez (fl).Revisión de 2005: Århus (Dinamarca), 26 de noviembre, Crush Festival. Int.: Karolina Leedo (fl).	A Gustavo Fernández-Larrea. Editorial: Igbodú Edition, 015, DK.
1993	*Sombras-espacio infinito* (homenaje a Luigi Nono) (obra didáctica)	qnt vnt: fl, ob, cl, tp y fg	Camagüey (Cuba), 1998, 19 de diciembre, Sala de Música de la Biblioteca Provincial de Camagüey. Int.: Conjunto Gramatges. dir. Louis Aguirre.	1ra. mención del Centro Nacional de Escuelas de Arte, La Habana, 1994. Editorial: Igbodú Edition, 016, DK.
1993	*No me tienta la gloria*	Comx	Aalborg (Dinamarca), 2007, 10 de noviembre, Festival Kor i Nord, Ansgars Kirken. Int.: Kammerkoret Hymnia, dir. Flemming Windekilde.	Texto: Juan Ramón Jiménez. Editorial: Igbodú Edition, 018, DK.

1995	*La mariposa amarilla*	S y p	La Habana (Cuba), 1996, octubre, XI Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, Casa de las Américas. Int.: Ivochka Tello (S) e Irina Escalante (p).	Texto: Cintio Vitier. Editorial: Igbodú Edition, 019, DK.
1996 (rev. 2005)	*Alegoría III*	guit	Múnich (Alemania), 1997, diciembre. Int.: Johannes Tonio Kreusch (guit). Revisión de 2005: Århus (Dinamarca), 2005, 28 de octubre, Global-Lokal Festival, Det Jyske Musikkonservatorium. Int.: Karl Petersen (guit).	Editorial: Igbodú Edition, 020, DK.
1996	*Dos patrias*	S y Orq	Camagüey (Cuba), 1996, julio, I Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey, Teatro Principal. Int.: Annelie Leuthauser (S) y Orquesta Sinfónica de Camagüey, dir. Bernd Hänschke.	Texto: José Martí. A Adriano Galliussi. Comisionada por el Instituto Cubano de la Música, La Habana (Cuba). Editorial: Igbodú Edition, 021, DK.
1997	*Noviembre*	S y p	Camagüey (Cuba), 1999, 21 de julio, I Encuentro de Música Contemporánea de Camagüey, Sede de la Orquesta Sinfónica de Camagüey. Int.: Yetzabel Arias (S) y Yudelkis Mayola (p).	Texto: Eliseo Diego. A Romy Medina. Editorial: Igbodú Edition, 022, DK.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
1998	*Ebbó* (ópera-oratorio de cámara)	S, Na, bailarín y conj ca	Prestreno: Camagüey (Cuba), 1998, 11 de julio, III Festival Internacional de Música Contemporánea de Camagüey, Teatro Principal. Estreno: Bonn (Alemania), 17 de enero, 1999, Brotfabrik Theater. Int.: María Jonas (S) y Conjunto del Festival de Camagüey, dir. Bernd Hänschke.	Libreto de Rafael Almanza sobre antiguas leyendas africanas. Editorial: Igbodú Edition, 023, DK.
1999 (rev. 2011)	*Iyá* (homenaje a Alejandro García Caturla)	guir	Aalborg (Dinamarca), 2000, 2 de diciembre, Nordjyllands Kunstmuseum. Int.: Karl Petersen (guit).	Editorial: *Boletín Música* de Casa de las Américas, no. 30, 2011, La Habana (separata). Editorial: Igbodú Edition, 024, DK.
2000	*Yalodde*	fl y cl	Camagüey (Cuba), 2000, diciembre, I Encuentro de Música Contemporánea Cubano-Danesa, Sede de la Orquesta Sinfónica de Camagüey. Int.: Lars Frederiksen (fl) y Peter Lindergaard (cl)..	Editorial: Igbodú Edition, 025, DK.

2000 (rev. 2005 / 2007)	*Alegoría IV*	cl	La Habana (Cuba), 2000, octubre, XV Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana, Teatro Amadeo Roldán. Int.: Nilo Borges (cl). Revisión de 2005: Århus (Dinamarca), 2005, 25 de noviembre, Crush Festival. Int.: Miisa Nampajärvi (cl). Revisión de 2007: Aalborg (Dinamarca), 2007, 27 de septiembre, Portrait Concert at the Conservatory. Carlos Gálvez (cl).	Editorial: Igbodú Edition, 026, DK.
2001	*Olokun*	vn, vc y p	Alicante (España), 2003, 2 de octubre, XIX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Sala de la CAM. Int.: Trío Arbós.	Comisionada por Trío Arbós. Compuesta para Trío Arbós. Editorial: Igbodú Edition, 027, DK.
PERÍODO FUERA DE CUBA				
2003	*Ayágguna*	fl. dulce c. y b. (amplificada) y tablas (o mridangan o cajón flamenco).	Ámsterdam (Holanda), 2003, 8 de mayo, The Karnática Lab., Centro Cultural de Badcuyp. Int.: Susanna Borsch (fl dulce) y Pierluca Pineroli (tablas).	Compuesta para Susanna Borsch y Pierluca Pineroli. Editorial: Igbodú Edition, 028, DK.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2003	*Breathe with mi thes fear*	S, fl (también fl c y pic), clb (también cl), sax c, perc, dos p (uno de ellos con afinación microtonal), vn, va, y vc.	Ámsterdam (Holanda), 2003, 13 de julio, Conservatorio de Ámsterdam Ellington Zaal. Int.: Natsuko Arai (S) y conjunto instrumental, dir. Louis Aguirre.	Texto: E. E. Cummings. A Jeanett Poulsen. Editorial: Igbodú Edition, 029, DK.
2003	*Eshu-Eleggúá*	clv (amplificado).	Ámsterdam (Holanda), 2004, 8 de enero, The Karnática Lab., Centro Cultural de Badcuyp. Int.: Ere Lievonen (clv).	Compuesta para Ere Lievonen. Editorial: Igbodú Edition, 030, DK.
2004	*Kabiosile*	fl (amplificada), fl dulce sopranino (amplificada) y perc	Ámsterdam (Holanda), 2004, 31 de mayo, Amsterdam Percussion Festival. A.M.P. Int.: Trío Kabiosile: Ned McGowan (fl.), Arwieke Glass (fl dulce) y Enric Monfort (perc).	Compuesta para Trío Kabiosile Editorial: Igbodú Edition, 031, DK.
2004 (rev. 2010)	*Yansá* (liturgia yoruba)	S (amplificada), sax t, fl dulce s, c y t y clv.	Ámsterdam (Holanda), 2004, 18 de junio, Tropen Theater. Int.: Natsuko Arai (S) y Amsterdam Conservatory Ensemble, dir. Louis Aguirre.	Texto: Antiguos rezos yorubas. Editorial: Igbodú Edition, 032, DK.
2004 (rev. 2007)	*Oba Kosso* (oru a Shangó)	perc	Ámsterdam (Holanda), 2007, 15 de junio, Conservatorio de Ámsterdam Ellington Zaal. Int.: Enric Monfort (perc).	Compuesta para Enric Monfort. 3er. premio del 9th Italy Percussion Competition, Fermo, Italia, 2011. Editorial: Beurskens Muziekuitgeverij Maasbree de Holanda. Editorial: Igbodú Edition, 033, DK.

2004 (rev. 2005)	*Oggún* (requiem para órgano)	órg	Ámsterdam (Holanda), 2004, 10 de septiembre, International Gaudeamus Week, Iglesia Westerkerk. Int.: Ere Lievonen (órg).	Compuesta para Ere Lievonen. Editorial: Igbodú Edition, 034, DK.
2004 (rev. 2006)	*Ibeyi* (oru)	fl de pan (amplificada) y guit	Ámsterdam (Holanda), 2006, 22 de enero, Cristofori Museum's Concert Hall. Int.: Dúo Verso: Matthijs Koene (fl de pan) y Stefan Gerritsen (guit).	Compuesta para Dúo Verso. Editorial: Igbodú Edition, 035, DK. CD *Verso*, Holanda, 2009, sello Karnatic Lab Records. Int.: Dúo Verso.
2004 (rev. 2013)	*Aluyá* (oru a Shangó)	cb (amplificado)	Aalborg (Dinamarca), 2013, 14 de diciembre, Nordjyllands Kunstmuseum. Int.: Irina Kalina Goudeva (cb).	Editorial: Igbodú Edition, 036, DK.
2005	*The Annunciation II*	vc		Editorial: Igbodú Edition, 037, DK.
2005	*Añá* (liturgia de la transmutación) (concierto para percusión y ensemble)	perc y conj ca: fl dulce s o pic , fl, clb y cl, tpt, tbn, p, vn, va, vc, cb	Castellón (España), 2005, 9 de mayo, Sala Sinfónica del Auditorio y Palacio de las Congresos. Int.: Enric Monfort (perc) y Axyz Ensemble, dir. Jos Zwaanenburg.	Comisionada por la Fundación Dávalos-Fletcher. Compuesta para Enric Monfort y Axyz Ensemble. Editorial: Igbodú Edition, 038, DK. DVD: *Añá (liturgia de la transmutación)*, sello Nera Films, Realizado por Francesc Sitges-Sardá. España, 2005. Int.: Enric Monfort (perc.) y Axyz Ensemble, dir. Jos Zwaanenburg.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2005	*Extremos: interjecciones del mundo de ayer*	guit	Århus (Dinamarca), 2007, 22 de abril, Store sal, Århus Royal Msic Conservatory. Int.: Ruben Ipsen (guit).	A la memoria de Harold Gramatges. Editorial: Igbodú Edition, 039, DK.
2005	*Ogguanilebbe* (liturgia de la Palabra Divina)	S, clb, cb y p	Udine (Italia), 2005, 23 de julio, Sala del Parlamento, Castillo de Udine. Int.: Franca Drioli (S) y Mikrokosmos Ensemble, dir. Louis Aguirre.	Texto: Antiguos rezos yorubas. A la memoria de su padre, Louis Aguirre D'Orio, por su 102 cumpleaños, y a la gloria de sus orishas. Editorial: Igbodú Edition, 040, DK.
2005	*Ogguanilebbe* (liturgia de la Palabra Divina)	Versión para S, sax b, vc y p	Aalborg (Dinamarca), 2005, 14 de noviembre, Sala de conciertos del Nordjysk Musikkonservatorium. Int.: Malene Bichel (S), Jakob Skov (sax), Johanne Andersson (vc) y Karina Brix Andersen (p). dir. Louis Aguirre.	Texto: Antiguos rezos yorubas. A la memoria de su padre, Louis Aguirre D'Orio, por su 102 cumpleaños, y a la gloria de sus Orishas. Editorial: Igbodú Edition, 041, DK.
2005	*Agnus dei* (Orun a Oggún y Obbamoró)	conj vnt met, y dos perc	Århus (Dinamarca), 2005, 29 de octubre, Global Lokal Festival, Sala de Concierto del Århus Conservatory. Int.: DJM Brass Ensemble, dir. Louis Aguirre.	Editorial: Igbodú Edition, 042, DK.
2005	*Nfumbi* (liturgia de la palabra divina)	S, clb, perc, p, vn y vc	Esbjerg (Dinamarca), 2006, 20 de mayo, Sala de conciertos del Esbjerg Conservatory. Int.: Malene Bichel (S) y Esbjerg Ensemble, dir. Jesper Nordin.	Texto: Antiguos rezos bantú. Editorial: Igbodú Edition, 043, DK.

2006	*The Disintegration of the Persistence of Memory* (after a painting by S. Dalí)	sax c y t, y perc		Editorial: Igbodú Edition, 045, DK.
		Versión para sax c, fg y perc	Ámsterdam (Holanda), 2006, 16 de junio, Conservatorio de Ámsterdam Ellington Zaal. Int.: Anna-Nora zur Nieden (sax), James Aylward (fg) y Michel Mootz (perc).	Editorial: Igbodú Edition, 046, DK.
2006	*Oru de igbodú*	sex perc	Córdoba (España) 2006, 19 de agosto, Festival Internacional de Música de Lucena, Patio de los Jardines del Centro Municipal Los Santos, Lucena. Int.: Kimbala Percussion Group.	A Obatalá, mi padre.Comisionada por Kimbala Percussion Group con fondos proveídos por el Statens Kunstfond of Denmark. Compuesta para Kimbala Percussion Group. Editorial: Igbodú Edition, 047, DK.
2006 (rev. 2007)	*Ayágguna II* (oru a Obbatalá)	clb y perc	Ciudad Real (España), 2006, 4 de abril, Conservatorio de Música de Alcázar de San Juan. Int.: Duometrie: Carlos Gálvez (clb) y Enric Monfort (perc).	Compuesta para Duometrie. Editorial: Igbodú Edition, 044, DK.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2006 (rev. 2009)	*Butterfly's wings*	Mez, fl (también pic y fl c), mand, guit y arp	Aalborg (Dinamarca), 2009, 28 de junio, Kunsten, Nordjylland Modern Art Museum y Hjørring (Dinamarca), Vendsyssel Kunstmuseum. Int.: Annette Bo Nielsen (mezz.), Karolina Leedo (fl), Karl Petersen (mand), Mats Lindblad (guit) y Maria Sørensen (arp), dir. Louis Aguirre.	Textos: Basho. A Louis Arturo Aguirre, mi hijo. Editorial: Igbodú Edition, 048, DK.
2006 (rev. 2007/2011)	*Yalodde II*	dos perc	Cataluña (España), 2006, 20 de octubre, Casa Saladriga, Blanes. Int.: X Percussion Duo: Enric Monfort y Vicent Vinaixa.	Compuesta para Enric Monfort y Vicent Vinaixa, mención Especial en el Ironworks Percussion Duo Competition, California (EE. UU.), 2009. Editorial: Igbodú Edition, 049, DK.
2006 (rev. 2014)	*Ibeyi II*	fl b (amplificada)		Editorial: Igbodú Edition, 050, DK.
2006/2007	*Egungún*	sex perc	Valencia (España), 2007, 22 de abril, Teatro de Polinyá de Xúquer. Int.: Kimbala Percussion Group.	Texto: Antiguos rezos yorubas. A mis egguns, a mi madre Yemayá. Comisionada por Kimbala Percussion Group con fondos proveídos por el Statens Kunstfond of Denmark.Editorial: Igbodú Edition, 051, DK.

2007	*Lights of years* (six haiku for soprano and guitar)	S y guit	Hjørring (Dinamarca), 2007, 16 de julio, Vendsyssel Festival, Sct Catharinæ Kirke. Int.: Sanguine Duo.	Texto: Basho. A Adrian Aguirre Poulsen, mi hijo. Comisionada por Sanguine Duo. Editorial: Igbodú Edition, 052, DK.
2007 (rev. 2014)	*Ashabá* (oru a Yemayá y Olokun)	clb		Comisionada por Carlos Gálvez Taroncher. Compuesta para Carlos Gálvez Taroncher con fondos proveídos por la Dansk Komponist Forening. Editorial: Igbodú Edition, 053, DK.
2007	*Eshu II* (oru a Eleggua)	dos mrb	Valencia (España), 2007, 7 de diciembre, Auditori D' Aielo de Malferit. Int.: NEXeduet Percussion Duo: Sisco Aparici y Jordi Francés.	Editorial: Igbodú Edition, 054, DK.
2007	*Come, see*	S y conj ca: fl, cl, p, arp, vn 1 y 2, va y vc		Texto: Basho. A Louis Arturo Aguirre, mi hijo. Editorial: Igbodú Edition, 055, DK.
2008	*Kabiosile II*	fl dulce t, c y sopranino	Ámsterdam (Holanda), 2008, 18 de octubre, Karnatic Lab, Cultureel Centrum de Badcuyp. Int.: Susanna Borsch (fl dulce).	Compuesta para Susanna Borsch. Editorial: Igbodú Edition, 057, DK.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2008	*Yemayá* (oru)	acordeón	Frederikshavn (Dinamarca), 2008, 8 de agosto, New Music Festival Wind & Bellows, Det Musike Hus. Int.: Adam Ørvad (acordeón).	Comisionada por Ny Musik i Frederikshavn con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond. Comp. para Adam Ørvad. Editorial: Igbodú Edition, 058, DK. CD *Wing Span. Contemporary Danish Accordion Musica & Classical Works*, Dinamarca, 2012, sello Danacord. Int.: Adam Ørvad (acordeón)
2008	*Toque a Eggun*	sex perc	Castellón (España), 2008, 24 de agosto, Festival de Percusión de Moncofa, Sede del Festival de Percusión de Moncofa. Int.: Kimbala Percussion Group.	Comisionada por Kimbala Percussion Group con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond. Editorial: Igbodú Edition, 060, DK.
2008	*Gardens of the Beloved* (Five tropes for solo alto flute in G/ flute)	fl c y fl	Aalborg (Dinamarca), 2008, 19 de diciembre, Aalborg Kloster. Int.: Karolina Leedo (fl).	Textos: Rumi. Compuesta para Karolina Leedo. Editorial: Igbodú Edition, 061, DK.
2008	*Bembé*	sex perc	Castellón (España), 2008, 24 de agosto, Festival de Percusión de Moncofa, Sede del Festival de Percusión de Moncofa. Int.: Kimbala Percussion Group.	Comisionada por Kimbala Percussion Group para el concierto «A la Terra» del Festival de Percusión de Moncofa 2008, con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond. Editorial: Igbodú Edition, 062, DK.

2008	*Yalodde III*	dúo perc: Iyá y Mridangan	Ámsterdam (Holanda), 2008, 12 de diciembre, Van Gogh Museum. Int.: Enric Monfort (iyá) y B. C. Manjunath (mridangan).	Compuesta para Enric Monfort and B.C. Manjunath. Editorial: Igbodú Edition, 064, DK.
2008	*Cantus frmus*	electrónica	Aalborg (Dinamarca), 2008, 18 de diciembre, Aalborg Central Library.	A su hijo Adrian.
2008/09	*Oggún-Oniré*	Orq vnt madera y met, y ocho perc		Pieza escrita con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond. Editorial: Igbodú Edition, 063, DK.
2008/09	*Fractal 2*	p	Aalborg (Dinamarca), 2012, 18 agosto, Open Days Festival, Klaverstemmeren. Int.: Hans Andersen (p).	Mención especial en el 19th IBLA World Competition, New York, EE. UU., 2010. Editorial: Igbodú Edition, 059, DK.
2009	*Cricket*	S y conj ca: cl, tpt, p, perc, vn y vc	Hjørring (Dinamarca), 2009, 19 de noviembre, Vendsyssel Kunstmuseum. Int.: Annette Bo Nielsen (S), Trine Georgsen (cl), Heidi Nielsen (tpt), Karina Brix Andersen (p), Jonas Bové (perc), Olga Tsukanova Carlsen (vn) y Natalie Hoejenbos) (vc), dir: Louis Aguirre.	Texto: Basho. A Louis Bárbaro Aguirre, mi hijo. Editorial: Igbodú Edition, 056, DK.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2009	*Yalodde I*	dúo perc		Mención especial en el 11th Die Carl von Ossietzky-Kompositionswettbwerb - Preis der Universität Oldenburg, Alemania, 2011. Editorial: Igbodú Edition, 069, DK.
2009	*Elegbara (Oru a Eshu)*	cuart cu (amplificado)		Texto: Antiguos rezos yorubas. Con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond. Editorial: Igbodú Edition, 067, DK.
2009	*Idea I*	sax c y S y p	Aalborg (Dinamarca), 2010, 28 de noviembre, Sala de conciertos del Nordjysk Musikkonservatorium. Int.: Pia Munch (sax) y August Munk Berg (p).	Editorial: Igbodú Edition, 066, DK.
2009	*The Breath of the Eumenides* (Live Art Installation for a Music Theatre of Cruelty)	S, cl (también clb), guit, eléct y bailarina.	Aalborg (Dinamarca), 2009, 30 de mayo, Kuntsten, Nordjyllands Kunstmuseum of Modern Art. Int.: SyZyGy trio y Malene Bichel (S).	Libreto: Louis Aguirre, con textos de Hafiz, Antón Chéjov y Esquilo. Comisionada por SyZyGy Trio con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond. Editorial: Igbodú Edition, 068, DK.
2009	*Eggun-chan*	electrónica	Frederikshavn (Dinamarca), 2009, 22 de noviembre, Det Musiske Hus.	

2009	*Noche insular: jardines invisibles*	electrónica	Aalborg (Dinamarca), 2009, 18 de noviembre, Kunsthal Nord.	
2010	*Ochosi*	cuart cu (amplificado)	Prestreno: Blonay (Suiza), 2010, 11 de julio, Hindemith Foundation. Estreno: Darmstadt (Alemania), 2010, 19 de julio, 45 Internationale Ferienkurse für neue musik, Orangerie. Int.: Arditti String Quartet.	Comisionado por Arditti String Quartet. Compuesta para el Arditti String Quartet con fondos porveídos por el Dansk Komponist Forening. 1er. premio del Martirano Award, University of Illinois, EE. UU., 2011. Editorial: Igbodú Edition, 072, DK. Retransmisión radial en Das Konzert in hr2-kultur kl. 20.05 Frequenzen: UKW (Rhein-Main) 96,7 MHz, Alemania. Int.: Arditti String Quartet, 2010, 23 de November.
2010	*Oddúa*	conj ca	Granada (España), 2010, 11 de julio, 59 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Hospital Real (Crucero). Int.: Ensamble Residencias, dir. Louis Aguirre.	Comisionada por el Ensamble Residencias con fondos proveídos por el Inaem (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música de España). Editorial: Igbodú Edition, 073, DK.
2010	*The Garden of Heaven*	Orq	Santiago de Cuba (Cuba), 2010, 30 de octubre, Salón de los Vitrales. Int.: Orquesta Sinfónica de Santiago de Cuba, dir. Louis Aguirre.	A Leonora Aguirre, su hija. Comisionada por la Orquesta Sinfónica de Santiago de Cuba con fondos proveídos por el Dansk Komponist Forening. Editorial: Igbodú Edition, 074, DK.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2010	*El mar, la memoria, el rito*	electrónica	Frederikshavn (Dinamarca), 2010, 21 de noviembre, Det Musiske Hus.	
2011	*Liturgias de igbodú*	va (amplificada)	Aalborg (Dinamarca), 2011, 11 de junio, Kunstenk, Nordjyllands Kunstmuseum of Modern Art. Int.: Mina Fred (va).	Compuesta para Mina Fred. Editorial: Igbodú Edition, 076, DK.
2011	*Oyá*	dos sax c		Comisionada por Claus Olesen y Kasper Hemmer Pihl con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond. Editorial: Igbodú Edition, 077, DK.
2011	*Orula* (liturgia de la adivinación)	fl (también pic, fl c y fl b) (amplificada) y tres perc	Madrid (España), 2011, 13 de diciembre, Festival Ritmo Vital, Teatro Galileo. Int.: Karolina Leedo (fl) y Neo-Percusión Trío: Juanjo Guillem, Rafa Gálvez, Rosa Tornel.	Comisionada por Karolina Leedo. Compuesta para Karolina Leedo con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfonds. Editorial: Igbodú Edition, 078, DK.
2011	*Oggún Adeolá*	fl b (también c), va y acordeón	Aalborg (Dinamarca), 2011, 19 de agosto, Open Days Festival, Aalborg Kloster. Int.: Snow Mask Ensemble: Karolina Leedo (fl), Mina Fred (va) y Adam Ørvad (acordeón).	Comisionada por Ny Musik i Frederikshavn para el Snow Mask Ensemble. Editorial: Igbodú Edition, 079, DK.
2011 (rev. 2013)	*Liturgias de igbodú II* (toque a Eggun Chan y Olokun)	va (amplificada) y perc	Ámsterdam (Holanda), 2011, 18 de diciembre, Het Bethaniënklooster, Int.: Black Pencil Ensemble: Esra Pehvali (va) y Enric Monfort (per).	Comisionada por Black Pencil Ensemble. Compuesta para Black Pencil Ensemble.Editorial: Igbodú Edition, 080, DK.

2011	*Liturgias de igbodú III*	cl pic	Aalborg (Dinamarca), 2012, 12 de agosto, Vor Frue Kirke, Open Days Festival. Int.: Ainoha Miranda (rq).	Compuesta para Ainoha Miranda con fondos proveídos por la Sociedad de Compositores Daneses. Editorial: Igbodú Edition, 081, DK.
2012	*Toque a Eggun II*	tres perc		Con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond y la Danish Composers' Society. Editorial: Igbodú Edition, 092, DK.
2012	*Fractal 3*	acordeón		Editorial: Igbodú Edition, 088, DK.
2012	*Oru a Olokun*	Mez (amplificada)	Aalborg (Dinamarca), 2012, 22 de septiembre, Kunstenk, Nordjyllands Kunstmuseum of Modern Art. Int.: Helene Gjerris (Mez)	Texto: Antiguos rezos yorubas. Escrita para Helene Gjerris. Editorial: Igbodú Edition, 082, DK.
2012	*Oru a Olokun 2*	S (amplificada)	Skive (Dinamarca), 2014, 31 de octubre, Musikskole i Musikkens Hus. Int.: Malene Bichel (S).	Texto: Antiguos rezos yorubas. Editorial: Igbodú Edition, 083, DK.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2012	*A Soul's Journey* (Seven Tropes for solo Guitar)	guit	Riga (Letonia), 2012, 21 de octubre, Arena Festival for New Music, Arsen'ls Exhibition Hall. Int.: Mikkel Andersen (guit).	Textos: Thomas of Celano, Li Po, Wang Wei, Rumi, Sanai and San Juan 3:16. Comisionada por Mikkel Andersen. Compuesta para Mikkel Andersen con fondos proveídos por el Statens Kunstfond of Denmark y la Danish Composers' Society. Editorial: Igbodú Edition, 084, DK.
2012	*Oggún II*	guit	Diersbach (Austria), 2014, 29 de agosto, Festival INNtöne Barock, Pfarrkirche. Int.: Yvonne Zehner (guit).	A Yvonne Zehner. Editorial: Igbodú Edition, 085, DK.
2012	*Nsambia Mpungun* (After a painting by Louis Arturo Aguirre)	va (amplificada)	Aalborg (Dinamarca), 2012, 30 de septiembre, Nordkraft. Mina Fred (va).	Comisionada por Ny Musik i Frederikshavn. Compuesta para Mina Fred con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond. Editorial: Igbodú Edition, 086, DK.
2012	*Études post-modernes 1* (obra didáctica)	acordeón	Aalborg (Dinamarca), 2012, 6 de octubre, Kunstenk, Nordjyllands Kunstmuseum of Modern Art. Int.: Adam Ørvad (acordeón).	Editorial: Igbodú Edition, 087, DK.

2012	*Études post-modernes 2* *(obra didáctica)*	dos acordeones	København (Dinamarca), 2012, Music School. Int.: estudiantes de la Escuela de Música de København.	Editorial: Igbodú Edition, 089, DK.
2012	*Yalodde Yeyé Kari!*	fl, fl c y cl		Editorial: Igbodú Edition, 090, DK.
2012	*Olokun II*	va y acordeón	Aalborg (Dinamarca), 2012, 15 de diciembre, Kunstenk, Nordjyllands Kunstmuseum of Modern Art. Int.: Mina Fred (va) y Adam Ørvad (acordeón).	Comisionada por Adam Ørvad para el Snow Mask Ensemble con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond. Editorial: Igbodú Edition, 091, DK.
2012	*Evening Bells* (Soliloquy with bells and toque arará)	electrónica	Frederikshavn (Dinamarca), 2012, 6 de diciembre, Kunstmuseum.	Comisionada por Ny Musik i Frederikshavn.
2012	*And is now evening* (obra didáctica)	fl, tbn, cb y p	Frederikshavn (Dinamarca), 2013, 9 de febrero, Det Musiske Hus. Int.: estudiantes de la Escuela de Música de Frederikshavn.	Editorial: Igbodú Edition, 094, DK.
		Versión para acordeón y p		Editorial: Igbodú Edition, 094.A, DK.
		Versión para fl y p		Editorial: Igbodú Edition, 094.B, DK.
2012/13	*Oshún Olodí*	fl y cl	Ámsterdam (Holanda), 2013, 12 de febrero, Amsterdam Blue Note, Amsterdam Conservatory. Int.: Kata Zsanyi (fl) y Jason Alder (cl).	Con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond y la Danish Composers' Society. Editorial: Igbodú Edition, 096, DK.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2012/13	*Eggun y Olokun*	S (o cualquier tipo de V) (amplificada)		Con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond y la Danish Composers' Society. Editorial: Igbodú Edition, 098, DK.
2012/13	*Oru de igbodú II* Ciclo que contiene las obras: I. «Toque a Eshu y Ochosi» (2013) II. «Eggun y Olokun» (2012-2013) III. «Oshún Olodí» (2012/13) IV. «Toque a Eggun II» (2012) V. «Oru a Yemayá y Obba» (2012-2013) VI. «Toque a Oshún y Olokun» (2013)	S. vn, fl (también pic y fl c), ob, cl, sax c, tpt, dos p (uno de ellos con afinación microtonal) y tres perc	Ámsterdam (Holanda), 2013, 23 de noviembre, Amsterdam Conservatory. Int.: Holland. CMtNWT Ensemble, dir. Jos Zwaanenburg.	Comisionada por Rafael Reina y el Conservatorio de Ámsterdam. Con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond y la Danish Composers' Society. Editorial: Igbodú Edition, 099.A, DK.
2012/13	*Siete rayos*	vc (amplificado)		Editorial: Igbodú Edition, 101, DK.
2013	*The garden of God* (Homenaje a O. Messiaen)	va	Aalborg (Dinamarca), 2013, 3 de noviembre, Kunsten, Nordjyllands Kunstmuseum. Int.: Barbara Lüneburg (va).	Editorial: Igbodú Edition, 007, DK.

2013	*Toque a Oshún y Olokun*	vn (amplificado) y conj ca (amplificado): fl (también pic), ob, cl, sax c, dos perc y p	Ámsterdam (Holanda), 2013, 23 de noviermbre, Amsterdam Conservatory. Int.: Winnie Cheng (vn) y CMtNWT Ensemble, dir. Jos Zwaanenburg.	Con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond y la Danish Composers' Society. Editorial: Igbodú Edition, 095, DK.
2013	*Oru a Yemayá y Obba*	cl, tpt, vib y dos pn (uno de ellos con afinación microtonal)	Ámsterdam (Holanda), 2013, 18 de abril, Amsterdam Conservatory. Int.: Jason Alder (cl), Hans Leeuw (tpt), Sven Hoscheit (vib), Jelena Popovic (p) y Ere Lievonen- Microtonal (.), dir. Jos Zwaanenburg	Con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond y la Danish Composers' Society. Editorial: Igbodú Edition, 097, DK.
2013	*Toque a Eshu y Ochosi*	vn (amplificado)	Aalborg (Dinamarca), 2013, 2 de noviembre, Kunstenk, Nordjyllands Kunstmuseum of Modern Art. Int.: Barbara Lueneburg (vn).	Con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond y la Danish Composers' Society. Editorial: Igbodú Edition, 099, DK.
2013	*Oshún Olodí II*	fl c	Prestreno: Valencia (España), 2013, 16 de julio, Casa de Cultura Ca Don José. Estreno: Aalborg (Dinamarca), 2013, 19 de octubre, Utzon Center. Int.: Karolina Leedo (fl c).	Compuesta para Karolina Leedo con fondos proveídos por la Danish Composers' Society. Editorial: Igbodú Edition, 100, DK.

Año	*Obra*	*Formación*	*Estreno*	*Observaciones*
2013	*Toque a Aggayú, Ikolé y Shangó*	conj ca (amplificado): fl y clb, perc, p y trío de cu.	Västergötland (Suecia), 2013, 20 de octubre, Festival Magnet 2013, Vara Konserthus. Int.: Mimitabu Ensemble: Helen Benson (f), Romola Smith (cl), Jonas Olsson (p), Martin Salomonsson (perc), Emelie Molander (vn), Andreas Weserdahl (va) y My Hellgren (vc), dir. Rei Munakata.	Comisionada por Mimitabu Ensemble con fondos proveídos por el Danish Statens Kunstfond. Editorial: Igbodú Edition, 102, DK.
2013	*Songs of the Garden of Heaven*	conj ca: fl 1 (también fl b), fl 2 (también pic y fl c), guit, acordeón, va y vc	Aalborg (Dinamarca), 2013, 3 de noviembre, Kunstenk, Nordjyllands Kunstmuseum of Modern Art. Int.: Karolina Leedo (fl 1), Vera Klug (fl 2), Yvonne Zehner (guit), Adam Ørvad (acordeón), Barbara Lüneburg (va) y Chi-Hui Chang (vc).	Comisionada por Snow Mask Ensemble y Gunnar Berg Ensemble. Compuesta para Snow Mask Ensemble y Gunnar Berg Ensemble. Editorial: Igbodú Edition, 103, DK.
2013	*The Garden of Adoration*	va y acordeón		Editorial: Igbodú Edition, 104, DK.
2013	*The Garden of Dreams*	pic y guit	Aalborg (Dinamarca), 2013, 3 de noviembre, Kunstenk, Nordjyllands Kunstmuseum of Modern Art. Int.: Vera Klug (pic) e Yvonne Zehner (guit).	Editorial: Igbodú Edition, 105, DK.
2013	*Fugitive Gardens*	dos fl		Editorial: Igbodú Edition, 106, DK.

2013	*Toque a Oyá y Oshún*	sax c (amplificado)	Ámsterbam (Holanda), 2014, 13 de junio, Conservatorium van Amsterdam, Bernard Haitinkzaal, Holland Boglarka Nagy Classical Saxophone Master Final Exam Int.: Boglarka Nagy (sax).	Comisionada por y comp. para Boglárka Nagy. Editorial: Igbodú Edition, 107, DK.
2013	*Krukke*	electrónica	Hjørring (Dinamarca), 2013, 16 de noviembre, Kunstbygningen i Vrå.	

ÍNDICE